



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1986 • XXXV. ÉVF. 1-2. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1986/1–2.

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐBIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ, PROKOPP MÁRIA
JÁVOR ANNA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

MARIA PÖTZL-MALIKOVA:	Zur Porträtmalerei Franz Anton Palkos (Franz Anton Palko portréfestészetéhez)	1
-----------------------	---	---

KUTATÁS

KOVÁCS ÉVA:	A magyar koronázási jelvényegyüttes kutatásának hat éve.....	25
LOVAG ZSUZSA:	A korona-kutatás vadhajtasai	35
MAROSI ERNŐ:	A magyar korona a jelenlegi kutatásban és a populáris irodalomban	49
BERTÉNYI IVÁN:	A magyarországi Anjouk heraldikájának néhány kérdése.....	56

A D A T T Á R

SZILÁRDFY ZOLTÁN:	Carel van Savoy váci képének ikonográfiája.....	6
SZVOBODA D. GABRIELLA:	Brocky Károly arcképei Viktória királynőről és Albert hercegről..	7
BELLÁK GÁBOR:	Benczur Gyula: Vajk megkeresztelése, 1875 és az 1869-es történeti festménypályázat	75
PUSZTAI LÁSZLÓ:	Roskovics Ignác Szent István-arcképe egy Zsolnay-kerámián	78

S Z E M L E

<i>Dercsényi Dezső:</i> Magyar Műemlékvédelem. Az Országos Műemléki Felügyelőség Évkönyve IX. Budapest 1984. 600 oldal 449 képpel (Az Építésügyi Tájékoztató Központ kiadása).....	81
<i>Sisa József:</i> Il Neogotico in Europa nel XIX e XX Secolo. (A neogótika Európában a 19. és 20. században) Nemzetközi tudományos konferencia, Pavia—Milánó 1985. szeptember 25—28.....	82
<i>Ruzsa György:</i> Tatlin. Szerkesztette Larisza Alekszejevna Zsadova. Corvina Kiadó é. n. (Budapest 1984)....	85

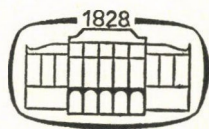
V I T A

<i>Borsos Béla:</i> Anyag és technika stílusformáló szerepe az európai üvegművészet történetében című doktori értekezésének vitája	89
<i>Molnár László:</i> Az európai porcelánművészet a 18. században című doktori értekezésének vitája.....	90

1989 MVI 2 5 51302 / 390

MŰVÉSZET- TÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

XXXV. ÉVFOLYAM



AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

TARTALOMJEGYZÉK ÉS MUTATÓK A MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ 1986. ÉVI KÖTETÉHEZ

<i>Bertényi Iván</i> : A magyarországi Anjouk heraldikájának néhány kérdése	56—67
<i>Borsos Béla</i> : Anyag és technika stílusformáló szerepe az európai üvegművészet történetében című doktori értekezésének vitája	89—90
<i>Dercsényi Dezső</i> ism.: Magyar műemlékvédelem. Az Országos Műemléki Felügyelőség Évkönyve IX. Budapest 1984	81—82
<i>Kovács Éva</i> : A magyar koronázási jelvényegyüttes kutatásának hat éve	25—34
<i>Kövágó Sarolta</i> : Az „ismeretlen” Biró Mihály. Száz éve született a „vörös kalapácsos ember” megalkotója. .	182—184
<i>Lovag Zsuzsa</i> : A koronakutatás vadhajtsái	35—48
<i>Marosi Ernő</i> : A magyar korona a jelenlegi kutatásban és a populáris irodalomban	49—55
<i>Molnár László</i> : Az európai porcelánművészet a 18. században című doktori értekezésének vitája	90—94
<i>Nagy Ildikó</i> ism.: Magyar művészet 1919—1945. I—II. Szerkesztő Kontha Sándor. Akadémiai Kiadó, Budapest 1985. (A magyarországi művészet története. Főszerkesztő Aradi Nóra, 7. kötet)	202—206
<i>Pogány Ö. Gábor</i> hetvenéves. Bibliográfia	185—201
<i>Pötzl-Malikova, Maria</i> : Zur Porträtmalerei Franz Anton Palkos (Franz Anton Palko portréfestészetéhez)	1—24
<i>Pusztai László</i> : Roskovics Ignác Szent István-arcképe egy Zsolnay-kerámián	78—80
<i>Ruzsa György</i> ism.: Tatlin. Szerkesztette Larisza Alekszejevna Zsadova. Corvina Kiadó é. n. (Budapest 1984)	85—88
<i>Sinkó Katalin</i> : A profán történeti festészet Bécsben és Pest-Budán 1830—1870 között	95—132
<i>Sisa József</i> ism.: Il Neogotico in Europa nel XIX e XX secolo. (A neogótika Európában a 19. és 20. században). Nemzetközi tudományos konferencia, Pavia—Milánó 1985. szeptember 25—28.	82—85
<i>Szilárdfy Zoltán</i> : Carel van Savoy váci képének ikonográfiája	68—71
<i>Szvoboda D. Gabriella</i> : Brocky Károly arcképei Viktória királynőről és Albert hercegről	71—75
<i>Szvoboda D. Gabriella</i> : A budapesti falképfestészet vázlatos áttekintése 1863-tól 1903-ig	133—172
<i>Telepy Katalin</i> : Iványi Grünwald saját kezű és hamisított képeiről	173—181
<i>Zsadova, Larisza Alexejevna</i> szerkesztette: Tatlin. Corvina Kiadó é. n. (Budapest 1984) Ism. Ruzsa György	85—88

MUTATÓK

A dőlt számok képekre utalnak

HELYNEVEK MŰEMLÉKEK ÉS MŰTÁRGYAK SZERINT

- Altlerchenfeld, templom 103
 Altmannsdorf, St. Oswald tpl. 103
 Amsterdam, Rijksmuseum, grafikai gyűjtemény 12
 Arad, szerb templom 165
 Aszód, Podmaniczky-kastély 136
 Augsburg, Deutsche Barockgalerie 13, 16, 22, 24
 Athén, egyetem fríze 152
 — Parthenon 175
- Baja, Sándor—Metternich-palota 165
 Balatonfüred, plébánia 78
 — rk. tpl. 165
- Bécs, Albertina 12, 22, 138
 — alsó-ausztriai tartományi székház 105, 108, 130
 — Arsenal, kifestése 108, 123, 129, 131, 143
 — Burgtor 107
 — Dorotheum 22, 23
 — Epstein-palota 168
 — Északi pályaudvar 145
 — Hauptmünzamt 6, 8, 21, 24
 — Heeresgeschichtliches Museum 124
 — Hofburg 97, 98, 107
 — Klein-palota 168
 — Kunsthistorisches Museum 21, 129, 148, 163
 — magyar követség 20
 — Nepomuk-tpl. 103
 — Oberes Belvedere 21, 22
 — Opera 138, 143, 150, 166, 167, 169
 — Österreichische Galerie 18, 21, 22, 23, 24, 97, 98
 — Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv 16, 21
 — Rathaus 168
 — Schatzkammer 35
 — Schloß Schönbrunn 22
 — Schottenhof 1, 19, 20, 24
 — Eduard Todesco-palota 143, 166
 — Unterer Belvedere 8
 — Votivkirche 103, 157
 — Zwettlerhof 1, 24
- Berlin, Altes Museum 139
 — Neues Museum 143
 — Staatliche Museen, Kupferstichkabinett 14, 22
 — Staatliche Museen, Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett 22
- Brema, Kunsthalle 102
- Brescia, Montichiari kastély 84
 — Tiepolo oltárképe 78
- Brno, Moravská Galéria 21, 23, 24
- Brünn, ld. Brno
- Brüsszel, Igazságügyi Palota 83
- Budapest, Ádám Károly-ház 153
 — Akadémia, ld. Magyar Tudományos Akadémia
 — Bazilika, kifestése 159
 — budai kapucinus tpl. 165
 — budai királyi palota 65, 66, 79, 159, 164, 165, 168
 — Budapesti Hírlap székháza 137
 — Budapesti Történeti Múzeum, kiállítási katalógus 166
 — — Újkori Osztály 14, 18, 24 (Kiscelli Múzeum)
 — budavári Főegyház, ld. még Mátyás-templom 156, 157, 160, 170
 — Delmár Emil háza 159
- Egyetemi Könyvtár, kifestése 137, 141, 144, 153, 168, 172
 — Ernst Múzeum 177
 — Ferencvárosi tpl. 137, 157, 172
 — Festetics-palota 166
 — Hadtörténeti Múzeum 114
 — Halászbástya 163
 — Igazságügyi palota (Kúria) 159, 161, 170
 — józsefvárosi plébániatemplom 165
 — Károlyi Alajos gróf palotája 134, 166
 — Károlyi István palotája 153, 155
 — Károlyi Sándor palotája 155
 — Keleti pályaudvar (Ostbahnhof) 137, 144, 144, 145, 165, 168, 172
 — Központi Indóház ld. Keleti pályaudvar
 — Láczy Leó palotája 154, 155
 — Lipótvárosi gimnázium falképe 137, 142, 143, 144, 168, 172
 — Liphay-palota 153
 — Magyar Királyi Dalszínház, ld. még Opera 147
 — Magyar Munkásmozgalmi Múzeum 183, 183, 184, 185
 — Magyar Nemzeti Galéria 75, 76, 77, 78, 112, 114, 128, 185, 186
 — — Adattár 174, 176, 177, 178, 180, 181
 — — Bíráló Bizottság 17
 — — Új Magyar Képtár 137, 175
 — — Grafikai Osztály 128, 129, 135, 137, 138, 139, 140, 145, 146, 148, 149, 150, 151, 154, 155, 157, 159, 160, 163, 164, 168, 170, 171
 — Magyar Nemzeti Múzeum 26, 27, 27, 35, 36, 37, 50, 54, 78, 111
 — — kifestése 120, 121, 122, 122, 123, 129, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 148, 152, 153, 157, 163, 165, 167, 168, 172
 — — könyvtára, címereslevelek 65
 — — Történelmi Képcsarnok 15, 16, 17, 18, 23, 24, 115, 118, 124
 — Magyar Országos Levéltár 65, 66
 — Magyar Tudományos Akadémia, falképei 134, 135, 136, 139, 146, 150, 152, 153, 157, 157, 169, 170, 172
 Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára 178, 181
 — MÁV Nyugdíjintézet 146, 166
 — Mintarajztanoda 166
 — Nemzeti Szalon 137, 177, 182
 — New York-palota 166
 — Mátyás-templom falképei 133, 135, 146, 146, 147, 163, 165, 171, 172
 — Múcsarnok 176
 — Operaház, falképei 133, 137, 145, 146, 147, 148, 148, 149, 149, 150, 150, 151, 152, 152, 153, 154, 155, 156, 159, 163, 165, 168, 169, 172
 — Országház (Parlament) falképei 134, 146, 159, 160, 161, 162, 163, 163, 164, 164, 165, 170, 171, 172
 — Országos Műemléki Felügyelőség, Magyar Építészeti Múzeum 79, 80
 — — Tervtár 81
 — pesti belvárosi templom 165
 — pesti ferences templom 168
 — Pesti Német Színház 165, 166

- pesti Szent Anna-templom, Pietà oltár 71
- Régi Múcsarnok 137, 172
- Saxlehner-ház 154
- Scholz Róbert háza 168
- Strelisky-ház 154
- Szépművészeti Múzeum 6, 24, 112, 116, 170, 173
- Terézvárosi Kaszinó 137
- Terézvárosi templom 79
- Újvárosháza 135, 137, 172
- Várbazár 137, 145, 168, 172
- Vigadó, kifestése 123, 128, 133, 135, 136, 137, 137, 138, 138, 139, 143, 146, 150, 157, 159, 163, 165, 166, 167, 168, 170, 172
- vízivárosi Szent Anna-tpl. 71
- Wodianer-palota 155, 158
- Campden, Guild of Handicraft 183
- Cappenberg, vár 103
- Comago, Villa Sera 83
- Conques, Sainte-Foy-szobor 25
- Csaroda, templom 82
- Desio, Gótikus Torony 84, 85
- Villa Cusani 85, 85
- Diósgyőr, vár 82
- Drezdai Képtár, grafikai gyűjtemény 105
- Düsseldorf, Kunstmuseum 106
- Porosz Akadémia 103
- Remagenkirche 103
- Ebenfurth, kastély 9
- Esztergom, bazilika 78, 165
- vízivárosi tpl. 165
- Firenze, Santa Maria del Fiore 84
- Frankfurt am Main, Historisches Museum 105
- Städtisches Kunstinstitut 100, 101
- Fót, templom 103, 130, 165
- Graz, Schloß Eggenberg 21
- Galánta, rk. tpl. 23
- Halbturn, kastély 18
- Hamburg, Kunsthalle 21
- Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Niederösterreichisches Ba-rockmuseum 7, 8, 9, 9, 10, 22, 24
- Heltorf, vár 103, 104
- Jemnište, kastély 22
- Jolsva, templom 165
- Kecskemét, városháza 159, 163
- Karlóca, szerb templom 165
- Kassa, címereslevele 56, 65
- Múzeum 166
- Kirchstetten, kastély 7, 9, 22, 24
- Klosterbruck, premontréi kolostor 1, 23, 24
- Koppenhága, Christiansborg, kastély 1, 20, 24
- Köln, Háromkirályok ereklyetartó láda 25
- Römisch-germanisches Museum 89
- Krakó, Városi és Vajdasági Állami Levéltár 66
- Krems, plébánia tpl. 6
- Kremsier, érseki rezidencia 8 (Kroměříž)
- Laxenburg, Schloss 126
- Lilienfeld, apátság 4, 5, 6, 24
- London, Euston pályaudvar 145
- Victoria and Albert Museum, sioni könyvtábla 31
- Louka ld. Klosterbruck
- Melk, apátság 18, 23
- Mihályi, kastély 82
- Milánó, dóm 84, 84
- Museo dell'Opera del Duomo 84
- Mohol, szerb templom 165
- Moszkva, Bahrusin Központi Állami Színház-történeti Múzeum 87
- Puskin Múzeum 22
- München, Altes Nationalmuseum (Staatliches Museum für Völkerkunde) 166
- Glaspalast 21
- Glyptothek 103, 47
- Hofgarten, loggiák 107, 111, 131
- Ludwigskirche 103
- Münchener Actien (Volkstheater am Gärtnerplatz) 166
- Neue Pinakothek 143
- Nagyszentmiklósi kincs 55
- Nassau, vár 103
- Olmütz (Olomouc) érseki palota 22
- Padova, székesegyházi könyvtár 65
- Párizs, École des Beaux-Arts 152
- Louvre 22
- Opera 154, 169, 172
- Pantheon 139
- Sainte Chapelle 156
- Sainte Geneviève-könyvtár 168
- Théâtre Lyrique 169
- Pécs, Miasszonyunk zárdatemplom 165
- dóm, kifestése 150, 157, 165, 170
- Pilismarót, Heckenast-villa 165, 166
- Pozsony, Erzsébet-apácák kolostora 3, 6
- Szent Erzsébet-tpl. 23
- vár 128
- Prága, Belvedere loggiái 107
- Károly-híd 71
- Národní Galerie 2, 2, 10, 12, 18, 22, 23, 24
- Nemzeti Színház 148, 169
- Rácpéter, templom 165
- Reims, székesegyház 27
- Róma, Casa Bartholdy 103
- Casino Massimo 101, 103
- San Izidoro-kolostor 98
- Vatikán, Cathedra Petri 25
- — stanzák 143, 144, 152, 175
- Saint-Maurice d'Agau, fejedelmek-tartó 25
- Salzburg, ereklyetartó kettős kereszt 31
- Schwechat, rk. plébánia 18, 18, 23
- Schweinfurt, G. Schäfer gyűjteménye 102, 127
- Seregélyes, kastély 165
- Sopron, I. zsinagóga 82
- Stolzenfels, vár 105, 127
- Stomfa, Pálffy—Károlyi kastély 166
- St. Pölten, kiállítás 21
- St. Veit an der Vogau, oltárkép 6
- Strážnice, kastély 6
- Stuttgart, Staatsgalerie 21
- Szabadhely, szerb templom 165
- Szaratov, Állami Ragyiscsev Múzeum 87
- Szászvár, rk. tpl. 165
- Szécsisziget, pl. tpl. 71
- Szeged, alsóvárosi tpl. 70, 71
- Székesfehérvár, István Király Múzeum, I. Lajos-kiállítás 33, 65
- Zalka Máté u. 6. 81
- Szekszárd, Béla téri rk. tpl. 165
- Szob, Luczenbacher-sírkápolna 165
- Trieszt, Miramare-kastély 83, 84
- Ungvár, székesegyház 165
- Vác, felsővárosi plébániatemplom 68, 68
- Rókus-kápolna 71
- Szent Anna-tpl. 71
- Vajdahunyad, vár 163
- Vál, templom 165
- Varsó, Wilanów-kastély 22
- Velemér, templom 55
- Velence, San Marco-székesegyház, kincstár 26
- Vigenavo, Visconti—Sforza vár 84
- Visegrád, Mátyás király díszkútja 59, 65
- Vönöck, Spissich-ház 165
- Vörösvár, Erdődy-kastély 166
- Windsor Castle, Royal Library 72, 73, 74, 75
- Zalaapáti, Szentkirályi-kastély 165

MŰVÉSZEK SZERINT

ÉPÍTÉSZEK

Adam, Robert 92
 Ashbee, Charles Robert 183
 Bethune, Jean Baptiste 83
 Brentano, Giuseppe 84, 84
 Chambers, William 92
 Cusani, Carlo 83
 Cuvilliers, François de 92
 Fabris, Emilio De 84
 Feszl Frigyes 137, 138, 139, 145, 149, 150, 160, 163, 166, 168
 Gregersen Hugó 203
 Hansen, Theophil 108, 131
 Hauszmann Alajos 79, 146, 159, 163
 Hild József 166
 Hübner Tibor 204
 Inveradi, Ludovico 84
 Kaffka Péter 206
 Kós Károly 200
 Kozma Lajos 194
 Landau Lénárt 166
 Lang Adolf 146
 Ligeti Pál 205
 London, Charles J. 83
 Lux Kálmán 204
 Máltás Hugó 170
 Molnár Farkas 205
 Nattier, Charles 169
 Németh István 201
 Palagi, Pelagio 85
 Pártos Gyula 170
 Pecz Samu 84
 Petschacher Gusztáv 168
 Pichl, Alois 165
 Pilgram, Franz Anton 21
 Poelaert, Joseph 83
 Pollack Mihály 139, 167
 Pugin, Augustus Welby 83
 Ruskin, John 83
 Schickedanz Albert 146, 152, 168
 Schinkel, Friedrich 139
 Schmahl Henrik 84
 Schmidt, Friedrich 83, 150
 Schulek Frigyes 146, 156, 157, 170
 Steinbach, Erwin von 98
 Steindl Imre 83, 84, 161, 170
 Stüler, Friedrich 150
 Vámos Ferenc 195
 Viollet-Le-Duc, Eugène Emanuel 82, 83
 Wälder Gyula 205
 Weber Antal 146, 163, 166
 Ybl Miklós 79, 145, 146, 147, 148, 165, 166, 169
 Zádor Mihály 170

SZOBRÁSZOK

Alexy Károly 138, 166
 Andrássy Kurta János 187
 Barrière, Ernest-Louis 205
 Beck Judit 189
 Beck Ö. Fülöp 186, 188, 189
 Beöthy István 204
 Boda Gábor 187, 200, 202, 204
 Bokros Birman Dezső 188, 194, 203, 206
 Borberek Kovács Zoltán 187
 Borsos Miklós 187
 Böhm, Joseph Daniel 100, 125
 Buza Barna 192, 201
 Chiparus, Demetre (Dimitri) 205
 Csáky József 192, 204
 Csontos László 196
 Csorba Géza 190
 Dabóczi Mihály 191
 Despiau, Charles 188
 Donner, Georg Raphael 55
 Erdey Dezső 193
 Farkas Aladár 189, 198
 Ferenczy Béni 195, 201
 Ferenczy István 191
 Gárdos Miklós 204
 Goldman György 189, 196, 200
 Grantner Jenő 200
 Hiesz Géza, Szentesy 197, 204
 Horvai János 206
 Izsó Miklós 191
 Janzer Frigyes 198
 Kalmár Elza 206
 Kamotsay István 194
 Kerényi Jenő, 187, 197, 198, 199
 Kirchmayer Károly 196
 Kisfaludi-Stróbl Zsigmond 190, 196, 197
 Kocsis András 186, 188
 Kolozsvári Márton és György 55
 Körmendi-Frim Jenő 203, 206
 Kucs Béla 194
 Kunvári Lilla 199
 Kühner Ilse 188
 Lehmbruck, Wilhelm 205
 Ligeti Miklós 206
 Lonkay Antal 205
 Lux Élek 203
 Makrisz Agamemnon 185, 193, 197, 198, 199
 Marosán László 189
 Marosits István 200
 Maróti Géza 204
 Marton László 194, 196, 198
 Martsa István 196, 199
 Matzon Frigyes 200
 Medgyessy Ferenc 192, 199
 Messerschmidt, Franz Xaver 6, 20, 21
 Meštrović, Ivan 205
 Mészáros László 203, 205
 Mikus Sándor 185, 193, 194, 196, 197, 198, 200

Mladonyczky Béla 185, 195
 Moiret Ödön 204

Nagy István 195
 Nagy Mária, Sz. 199
 Nagy Sándor 194, 200

Olcsai-Kiss Zoltán 197, 198, 199

Pándi Kiss János 200
 Pankotai Farkas Béla 204
 Parler követők 55
 Pátzay Pál 190, 195, 197, 199
 Petri-Pick Lajos 185, 203
 Pheidias 174
 Pompon, François 205

Radó Károly 200
 Reményi József 193, 196
 Robbia szobrászcsalád 193
 Rodin, Auguste 186, 194

Schauberger, Johann Georg 21
 Sidló Ferenc 205
 Sinkó András 205
 Somogyi Árpád 197, 198
 Stróbl Alajos 79, 169, 191
 Szabados Béla 206
 Szabó István, id. 197, 198, 200
 Szabó Iván 187
 Szabó László 196
 Szabó Mária, M. 201
 Szandai Sándor 189, 190, 196

Tar István 196
 Tot, Amerigo 200
 Thenny, Johann 71
 Thorwaldsen, Bertel 100

Vedres Márk 189, 190, 193
 Vilt Tibor 206

Zala György 159
 Zutt Richárd 206

FESTŐK, GRAFIKUSOK, RESTAURÁTOROK

Aba-Novák Vilmos 181, 186, 193
 Abel, Joseph von 166
 Aggházy Gyula 149, 156, 157, 169
 Alexics Miklós 165
 Ámos Imre 198, 206
 Andreä, Karl 150
 Arcimboldo, Giuseppe 21
 Arthaber, Rudolf 98
 Auerbach, Johann Gottfried 6
 Bacciarelli, Marcello 1, 20
 Bak János, P. 199, 200
 Bakallár József 198
 Bakonyi Mihály 200
 Barabás Miklós 114, 126, 166
 Barsay Jenő 188, 191
 Barna Miklós 190
 Barrias, Felix 169
 Barth, Franz Xaver 143
 Bartha László 187, 193, 194, 196
 Basilides Sándor 195
 Batthyány Lajos 200
 Bayer Erzsébet, Szirmayné 199
 Bazovsky, Miloš 191

- Bánhidi Andor 193
 Beckerath, Moritz 150
 Belányi Viktor 177, 178, 180, 181
 Bencze László 188
 Benczúr Gyula 76, 76, 77, 78, 79, 96, 152, 159, 170, 193
 Bene Géza 199
 Benedek Jenő 189, 192, 198
 Benkhardt Ágoston 165
 Bényi László 189, 192, 193, 194
 Bér Júlia 195
 Berény Róbert 188
 Berényi Ferenc 194
 Berényi Piroska 195
 Bernáth Aurél 187, 206
 Beron Gyula 195
 Bessenyei Antal 197, 198, 200
 Biai-Főglein István 196, 197, 198, 199, 200
 Bièfre, Eduard de 104
 Bihari Sándor 191
 Binder, Josef 103
 Bíró Mihály 182, 182, 183, 183, 184, 184
 Bitterlich, Eduard 108, 131, 134, 145, 168
 Blaas, Karl 103, 109, 123, 131, 143, 165
 Blaschke János 111, 128
 Boldizsár István 200
 Bolza Marietta 200
 Borbély László 196, 197, 198, 199, 201
 Borberek Kovács Zoltán 204
 Borics Pál 195
 Bornemissza Tibor 198
 Boros Ferdinánd 165
 Boross Géza 192, 195, 197
 Boros Nepomuk Ferenc 165
 Borsos József 114, 166
 Bortnyik Sándor 195, 197
 Borzsák Jenő 170
 Boucher, François 12, 14, 22, 94
 Bozó Pál 169
 Botticelli, Sandro 188
 Bozsó János 194, 196, 199, 200
 Börzsönyi-Kollarits Ferenc 194, 200
 Brocky Károly 72, 73, 74, 75, 114
 Brósz Irma 195
 Bucher Ferenc 165
 Buday György 195
 Bujdosó Anna 170
 Carriera, Rosalba 3, 21
 Catel, Franz Ludwig 100
 Cézanne, Paul 177, 180
 Chevanard 139
 Chiovini Ferenc 197, 198, 199
 Constable, John 185
 Cornelius, Peter von 100, 101, 103, 103, 104, 107, 109, 120, 124, 127, 129, 131, 143, 145, 165, 167, 172
 Crespi, Giuseppe Maria 3, 6, 21, 23
 Cságoły Erzsébet 197
 Csáki Maronyák József 185, 192, 195, 196, 198, 199
 Csebi-Pogány István 194
 Csemiczky Tihamér 187
 Csikós András 200
 Csók István 181, 187, 190, 191
 Csont Ferenc 193
 Csontváry Kosztka Mihály Tivadar 55, 188, 190
 Czaucig, Franz 97
 Czene Béla 201
 Czigány Dezső 176
 Czimra Gyula 198
 Czóbel Béla 198, 199, 204
 Dallos Livia 195, 200
 Dancsó Ilona, O. 200, 201
 Danhauser, Joseph 98, 101, 126, 129, 130
 Darlach, G. 165
 Daumier, Honoré 192
 David, Jacques Louis 98, 129
 Deák Ébner Lajos 166
 Decker, Paul 92
 Delaroche, Paul 104, 109, 114, 129, 131, 152
 Deli Antal 189, 199
 Derkovits Gyula 185, 186, 188, 189, 192, 193, 194, 195, 196, 199, 204
 Desportes, François 12, 22
 Dénes Jenő 170
 Dési Huber István 188, 193, 197, 199
 Diósy Antal 195, 197, 200
 Dobroszláv József 199
 Dobroszláv Lajos 190, 196
 Dobyaschofsky, Franz 103
 Domanovszky Endre 204
 Dombay Lelly 200
 Dongó György 195
 Dorogi Imre 195
 Dósa Géza 76
 Drentwett, Abraham 29
 Dudás Jenő 195, 199
 Dudits Andor 161, 166, 171, 181
 Duray Tibor 187, 189
 Dürer, Albrecht 98, 195
 Dyck, Anthonis Van 20, 68, 120, 175
 Edvi Illés Aladár 192
 Egry József 187, 188, 199
 Eisen, Charles 14
 Eisenhut Ferenc 166
 Eisenmenger, August 108, 131, 134
 Ék Sándor 185, 191, 192, 196, 197, 198
 Elekfy Jenő 197
 Ender, Johann 97, 126, 131
 Ender, Thomas 100, 130
 Endre Béla 195
 Engelbrecht, Martin 69, 70
 Engerth, Eduard von 100, 103, 109, 131
 Erdős Géza 192
 Erdős Péter 200
 Eybl, Franz 98, 130
 Ezüst György 194, 197
 Farkas István 186, 204
 Fáy Győző 194
 Fáy Lőránt 195
 Fechtinger József 146
 Fejér Csaba 194
 Fendi, Peter 98, 128, 130
 Fényes Adolf 194
 Fenyő A. Andre 188, 191, 192, 193, 195, 198
 Ferenczy Júlia 195, 196
 Ferenczy Károly 177, 198
 Ferenczy Valér 198
 Feszty Árpád 149, 152, 157, 163, 169, 174
 Feuerbach, Ludwig 166
 Ficzer László 196
 Fischer, Vinzenz 20
 Fodor László 197
 Fónyi Géza 199, 204
 Francia, Peter de 198
 Füger, Friedrich Heinrich 97, 113, 126, 127, 128
 Fühlich, Joseph von 95, 98, 100, 101, 103, 109, 127, 129, 130, 131
 Gábor Marianne 188, 189, 195, 196, 198, 201
 Gács György, Z. 194, 198
 Gadányi Jenő 194, 206
 Gaillard, René 12, 22, 24
 Gallait, Louis 104, 114
 Gasser, Hans 108, 120, 128
 Gaueremann, Friedrich 124, 125
 Gaueremann, Jakob 100, 125
 Gaul, Gustav 108, 131, 134
 Geiger, Johann Nepomuk 78, 105, 106, 107, 112, 115, 116, 116, 123, 126, 129, 131, 167
 Gérard, François Pascal 98
 Giotto di Bondone 194
 Glatz Oszkár 181, 185, 191
 Gogh, Vincent Van 186
 Goya, Francisco José y Lucientes 180, 191, 193
 Göllner Miklós 199
 Göndör Bertalan 185, 188
 Götz Adolf 146
 Gráber Margit 188
 Gran, Daniel 23
 Gravelot, Hubert 14
 Greuze, Jean-Baptiste 20
 Griepenkerl, Christian 108, 131, 134, 143, 166, 168
 Grigoletti, Michelangelo 165
 Gróh István 168
 Gros, Jean Antoine 98
 Guardí, Francesco 22
 Guérin, François 22
 Gulácsy Lajos 189
 Gyárfás Jenő 191
 Habermann, Hugo 98, 111
 Haid, Johann Gottfried 16, 16, 24
 Halápy János 196, 197, 198
 Hamvas Gábor 169
 Harb József 169
 Hasenclever, Johann Peter 104
 Háy Károly László 188
 Hegedüs László 200
 Heinrich Ede 166
 Herman Lipót 196, 197, 199, 200
 Herceg Klára 195
 Hervé, Lucien 189
 Herz, Johann Daniel 17, 18, 24
 Heszl János Mihály 78, 111, 125
 Hévízi Piroska 197, 200, 201
 Hikády Erzsébet 201
 Hils 165
 Hincz Gyula 187, 191, 204
 Hoechle, Johann Anton 100
 Hofmann, Michael 128
 Holló László 191, 194
 Hollósy Simon 180
 Hottinger, Johann Konrad 98
 Houbraken, Jacobus 20
 Huet, Paul 92
 Illés János 170
 Illosvay Varga István 195, 198, 201
 Ingres, Dominique 166
 Istokovits Kálmán 187, 198, 200
 Iványi Grünwald Béla 174, 174, 174, 175, 175, 176, 176, 177, 177, 178, 178, 179, 179, 180, 180, 181
 Jakab István László 200
 Jakab Károly 199
 Jakobey Károly 166
 Jakoby Gyula 196, 200
 Jakuba János 199
 Jancsek Antal 180, 181
 Jantyik Mátyás 161, 164, 166, 171
 Járitz Józsa 200
 Jeges Ernő 199

- Kádár Béla 198
 Kajári Gyula 195, 199
 Kapos Nándor 195, 199
 Kaulbach, Wilhelm von 104, 108, 120, 139, 143, 166
 Kassák Lajos 193, 204, 206
 Kelemen Kristóf 199
 Keleti Gusztáv 109, 120, 123, 125, 131, 149, 150, 159, 165, 166
 Kernstok Károly 196, 204, 205
 Kesztyűs Ferenc 200, 201
 Kilian, Wolfgang 51
 Kisfaludy Károly 111, 125, 126, 127, 131, 165, 167
 Kiss Bálint 110, 112, 113, 116, 118, 119, 119, 126, 129, 131, 167
 Kiss Kovács Gyula 192
 Kling György 193
 Kmetty János 189, 198, 199, 205, 206
 Kobzdoj, Alekszander 191
 Koch, Joseph Anton 100, 125
 Koffán Károly 185, 186, 187, 188, 189, 194, 199, 204
 Kohán György 194, 195, 197, 199
 Kóka Ferenc 195
 Kollonich, Christian 1, 20
 Komjáti Wanyerka Gyula 199
 Koszta József 189
 Koszta Rozália 200
 Kovács Mihály 112, 114, 120, 149, 156, 166, 167
 Kovács Zsuzsa 169
 Kozina Sándor 129
 Körösfői Kriesch Aladár 161, 166, 170
 Kracker, Johann Lucas 136
 Krafft, Peter 97, 98, 98, 100, 101, 109, 111, 112, 115, 124, 126, 129, 130, 131
 Kreuzinger, Joseph 100
 Krón Jenő 196
 Krupa József 200
 Kun István 193, 196, 199
 Kunffy Lajos 200
 Kupelwieser, Leopold 95, 98, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 124, 127, 129, 130, 131, 139
 Kupezky, Johannes 2, 3, 12, 21, 23
 Kurucz D. István 192, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201
 Küsel, Melchior 70, 70
 Lacza Márta 201
 Lakos József 169
 Lampi, Johann Baptist 97, 98
 Landgraff, Hans Frank von 70
 Largillière, Nicolas de 20
 Larionov, Michael 86, 87, 88
 Lauffer, Emil Johann 108
 Lenepveau, Jules Eugen 154, 169
 Lente István 169, 170
 Leonardo da Vinci 192
 Lessing, Karl Friedrich 104, 105, 106, 115, 126
 Liezen-Mayer Sándor 136, 152, 166, 170
 Lígeti Antal 166
 Liszickij, El 202
 Lohr Ferenc 166
 Loder, Matthäus 100, 130
 Lotz Károly 79, 96, 108, 109, 115, 122, 123, 126, 129, 131, 134, 134, 135, 136, 137, 137, 138, 139, 139, 140, 141, 141, 142, 144, 145, 146, 148, 149, 150, 152, 153, 153, 154, 154, 155, 155, 157, 157, 158, 159, 159, 160, 160, 161, 161, 162, 163, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172
 Löschinger Zsigmond 76
 Luzsicza Lajos 192, 196
 Mácsai István 192
 Madarász Viktor 76, 110, 119, 120, 126, 129, 131, 194
 Maghy Zoltán 200, 201
 Magyar Mannheimer Gusztáv 166
 Maillot, Théodore 169
 Majakovszkij, Vlagyimir 191
 Malevics, Kazimir 86, 87, 88
 Mánes, Josef 168
 Makart, Hans 136
 Mannsfeld, Johann Ernst 16
 Marastoni Jakab 125, 129
 Márffy Ödön 187, 190, 192
 Markó Károly, id. 199
 Marton Ervin 195
 Martyn Ferenc 204
 Masolino da Panicale 193
 Matejko, Jan 170
 Matisse, Henri 176
 Mattioni Eszter 193, 195, 196, 197, 198, 199, 200
 Maulbertsch, Franz Anton 1, 2, 8, 9, 20, 21, 22, 23, 24, 55
 Maurer, Hubert 97, 98
 Mayer, Karl 103
 Mayer, Ludwig 139, 168
 Mednyánszky László 173, 181, 187, 190
 Medveczky Jenő 196, 197, 200
 Meissonnier, Ernest 92
 Mészáros Mihály 200
 Mészöly Géza 188, 201
 Mészöly Laura 198
 Meytens, Martin van 1, 2, 6, 8, 9, 20, 21, 22, 23
 Michelangelo Buonarroti 144, 153, 166
 Miklóssy Gábor 196
 Miklóssy József 129
 Miskovszky Géza 166
 Modok Mária 188, 199
 Moholy-Nagy László 188
 Moll, Carl 21
 Molnár-C. Pál 200
 Molnár József 200
 Monet, Claude 186
 Moralt, Ludwig 78, 165
 Morisot, Berthe 186
 Mórítz Sándor 198
 Munkácsy Mihály 152, 156, 161, 163, 170, 173, 188, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199
 Nagy Balogh János 188, 196, 197
 Nagy Gyula 194
 Nagy István 188, 189, 194, 197, 198, 206
 Nagy Károly 194, 199, 201
 Nagy Sándor 166
 Nattier, Jean Marc 20
 Nemes István 195
 Németh Gábor 169
 Németh János 200
 Nilson, Friedrich Christoph 143
 Nollpa István 189, 195
 Novotny E. Róbert 188
 Nyáry Lóránd 192, 195, 200
 Oelmacher Anna 188
 Olivier, Ferdinand és Friedrich 100
 Orlai Petrich Soma 76, 110, 119, 120, 125, 126, 129, 131, 166, 167, 193
 Osváth Miklós 200
 Oudry, Jean-Baptiste 92
 Overbeck, Friedrich 98, 127, 152
 Paál László 163, 189, 200
 Paizs Goebel Jenő 188, 199
 Palinay György 128
 Palko, Anton 2
 Palko, Franz Anton 1, 2, 2, 3, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 8, 9, 9, 10, 10, 11, 12, 12, 13, 14, 14, 15, 16, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24
 Palko, Franz Xaver Karl 1, 2, 6, 14, 20, 21, 22, 23
 Pándi Kiss János 199
 Pap Gyula 191, 200
 Patay Ferenc 171
 Patay László 170
 Pater, Jean-Baptiste François 94
 Patkó Károly 186, 187
 Perlmutter Izsák 204
 Perlrott Csaba Vilmos 188, 199, 206
 Petter, Anton 98
 Pforr, Franz 98, 100, 100, 101, 101, 111, 114
 Picasso, Pablo 188
 Pich Ferenc 165
 Piloty, Karl 78, 96, 109, 136, 138
 W. Pintér Z. József 188
 Pittoni, Giovanni Battista 21
 Pituk József 201
 Plüddemann, Hermann Freihold 104
 Pór Bertalan 188, 191, 194, 195
 Portail, Jacques André 22
 Pozzo, Andrea 166
 Pruzdzik József 169
 Rády Ferenc 170
 Raffaello Santi 101, 143, 152, 166, 175
 Rahl, Karl 95, 96, 108, 109, 120, 123, 124, 125, 131, 132, 134, 135, 136, 143, 145, 152, 163, 165, 166, 168, 171
 Rajos Sándor 201
 Raksányi Dezső 166
 Raszler Károly 192
 Rauscher Alajos 146, 168
 Redő Ferenc 195
 Reich Károly 200
 Reinsperger, J. C. 22
 Reizinger Márta 170
 Rembrandt, Harmensz van Rijn 20, 191
 Remmele, Johann Georg 71
 Reni, Guido 166
 Rethel, Alfred 104, 105, 115, 129
 Réti István 197
 Réti Zoltán 199
 Révész István 192, 194
 Rigaud, Hyacinthe 6, 20, 21
 Rippl-Rónai József 176, 187, 189, 190, 192, 193, 204, 206
 Rjepin, Ilja Refimovics 190
 Rodcsenko, Alekszand Mihajlovics 85, 88
 Roskovics Ignác 79, 80, 161, 166
 Roslin, Alexander 20
 Rozgonyi László 199
 Ruben, Christian 107, 139
 Rubens, Peter Paul 68, 111, 166, 175, 187
 Rudnay Gyula 181, 187, 190, 194
 Rugendas, Jeremias Gottlob 6, 23
 Russ, Franz 110, 113, 139
 Russ, Karl 100, 106, 111, 127, 128, 130, 131
 Russ, Leander 128, 111, 113
 Ruzicskay György 198, 199

- Sági Sándor 198, 200
 Salver, Franz 14, 16, 24
 Sárdy Brutus 192
 Savoy, Carel van 68, 68, 70, 71
 Schadl János 206
 Schadow, Wilhelm 103, 104
 Scheffer von Leonardsdorf, Johann Evangelist 100
 Schenk, Peter 92
 Schilcher, Friedrich 21
 Schmidt József 112, 113, 113, 128
 Schmidt, Martin Johann 18, 18
 Schmutzer, Jakob 1, 16, 20, 24
 Schnorr von Carolsfeld, Julius 100, 101, 102
 Schnorr von Carolsfeld, Ludwig 100, 103, 128, 130, 131
 Scholtz Róbert 145, 145, 147, 148
 Schönberger Armand 193, 196
 Schönmann, Joseph 103
 Schulz, Leopold 103
 Schuppen, Jakob van 6, 8, 9
 Schwind, Moritz von 98, 100, 111, 111
 Schwind, Moritz von 98, 100, 111, 115, 126, 128, 130, 138, 166, 167
 Seghers, Gerard 68
 Sigrist, Franz 20, 22
 Simon Béla 192
 Simonka György 187
 Skalnitzky Antal 150, 170
 Spányi Béla 170
 Stein János 171
 Stevens, Alfred 152
 Stilke, Hermann Anton 101, 104, 105, 127
 Storno Ferenc 166
 Stöber, Joseph 128
 Stürmer, Karl 111
 Sugár Andor 189
 Sutter, Joseph 98, 100
 Svabinsky, Max 196
 Swoboda, Karl 108
 Szabados Jenő 187, 189
 Gy. Szabó Béla 187, 194, 195, 196, 201
 Szabó Dezső 202
 Szabó Gyula 195, 197
 Szabó Kálmán, Gáborjáni 189, 191
 Szabó Lajos 196, 198
 Szabó Vladimir 204
 Szabó Zoltán 200
 Szalatnyay József 197
 Szalay Lajos 187, 188, 196
 Szalmás Béla 193
 Szalóky Sándor 194, 195
 Szász Endre 200, 201
 Szemlér Mihály 114, 116, 131
 Szentgyörgyi Kornél 198, 201, 203
 Szentiványi Lajos 199
 Székely Bertalan 76, 136, 137, 143, 146, 148, 149, 149, 150, 150, 151, 156, 157, 161, 163, 166, 167, 168, 170, 171, 193
 Szilágyi Jolán 190, 191, 192, 195
 Szinyei Merse Pál 136, 149, 163, 166, 191, 196, 198
 Szlovák György 194
 Szobotka Imre 188, 190
 Szoldatits Ferenc 166
 Szőnyi István 181, 187, 192, 194
 Takács Erzsébet 196, 197
 Tardos Krenner Viktor 166, 171
 Tatlin, Vlagyimir Jevgrafovics 85, 86, 86, 87, 87, 88
 Telepy Károly 166, 173
 Teuchert Károly 166, 168
 Than Mór 76, 96, 108, 109, 115, 119, 120, 122, 123, 126, 129, 131, 134, 135, 136, 136, 137, 137, 138, 139, 140, 141, 148, 149, 152, 155, 157, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172
 Thorma János 192
 Tiepolo, Giovanni Battista 78, 166
 Till, Johann 108
 Tintoretto, Jacopo Robusti 20
 Tiziano, Vecellio 20, 180
 Tornyai János 180, 193
 Trenkwald, Matthias 108, 112, 114
 Tóth B. László 190
 Troger, Paul 23
 Uitz Béla 188, 206
 Újváry Ignác 166, 168
 Vad Erzsébet, Gy. 200
 Vajda Lajos 198, 204, 206
 Vajda Zsigmond 166, 171
 Váli Zoltán 191
 Vándza Mihály 111, 167
 Vanloo, Charles 12, 20
 Vanloo, Louis Michel 16
 Varga Mátyás 194
 Vastagh György 149, 152, 168, 169
 Vasváry József 195
 Vaszary János 192, 193, 181, 200
 Veit, Philipp 98
 Velazquez, Diego Rodriguez Silva y 180
 Vén Emil 195, 199
 Veres Miklós 201
 Veress Zoltán 166
 Verhaagen, Pierre-Joseph 128
 Vértes Marcell 192
 Vidovszky Béla 200
 Vidra Ferdinánd 165
 Vízkeleti Béla 167
 Vízkeleti Imre 116, 131
 Vörös Béla 205
 Vörös Rozália 195
 Wagenschön, Franz Xaver 71
 Wagner József 165, 167
 Wagner Sándor 135, 136, 138, 166
 Waldmüller, Ferdinand Georg 95, 96, 98, 120, 123, 130
 Wandza Mihály 111, 167
 Watteau, Antoine 14, 92, 94
 Weber Henrik 112, 113, 114, 114, 115, 116, 117, 125, 129, 131, 166, 167
 Weirötter, Franz 1, 20
 Wille, Johann Georg 1, 20
 Wintergerst, Joseph 98, 100
 Winterhalter, Joseph 9, 20, 21
 Wolf, Jeremias 92
 Zádor István 197
 Záhonyi Géza 180
 Zengő Mihály 200
 Zichy Mihály 96, 114, 190, 194, 197
 Zilzer Gyula 194
 Zöld Anikó 195
 IPARMŰVÉSZEK, FOTO-, BÁB- ÉS FILMMŰVÉSZEK
 Árkayné Stehlo Lili 89
 Báthory Júlia 204
 Benkővári Marianne 200
 Bieber Károly 194
 Blattner Géza 204
 Böttger, Johann Friedrich 90
 Dwight, John 91
 Eberlein, Johann Friedrich 93
 Ferenczy Noémi 188, 191, 192, 198
 Gádor István 205
 Gál Vera 197
 Gerő György 206
 Gorka Géza 194, 196
 Heroldt, Johann Georg 92, 94
 Kändler, Johann Joachim 91, 92
 Keleti Sándor 205
 Kirchner, Gottlob 93
 Kovács Éva 200
 Kovács Margit 198
 Marcolini, Giuseppe 93
 Peutinger, Leonardo 91
 Plesnivý Károly 200
 Reismann Marianne, V. 196
 Róth Miksa 89
 Sorgenthal, Karl 91, 93
 Szabó Sándor 199
 Szilágyi Mária 197
 Thék Endre 79
 Vajda Jenő 195

ZUR PORTRÄTMALEREI FRANZ ANTON PALKOS

Von hochgestellten Auftraggebern und kunstsinnigen Kreisen Wiens geschätzt, heute wenig bekannt und oft mit seinem jüngeren Bruder Franz Xaver Karl Palko verwechselt, gehört Franz Anton Palko (1717?–1766) zu den interessantesten Malerscheintungen der maria-theresianischen Zeit.^[1] Sein bisher nur lückenhaft bekanntes Œuvre umfaßt neben einer Anzahl von Altarbildern vor allem repräsentative Porträts.

Die Aufträge für diese meist großformatigen, aufwendigen Bildnisse kamen überwiegend aus kirchlichen Kreisen. Palko begann seine künstlerische Laufbahn im Dienste zweier hoher geistlicher Würdenträger: des Fürstprimas von Ungarn, Emmerich Graf Esterházy und des Fürstbischofs von Olmütz, Ferdinand Julius Graf Troyer. Diese Tätigkeit öffnete ihm dann wohl weitere Möglichkeiten: er porträtierte den Erzbischof von Wien, Christoph Anton Graf Migazzi und den späteren Nachfolger von Kardinal Troyer, den Fürstbischof Maximilian Graf Hamilton. Gleichzeitig bediente sich seiner Kunst auch die großen Stifte: er porträtierte den Abt von Melk, Urban II. Hauer, schuf repräsentative Bildnisse des Herrscherpaares für die Zisterzienser in Lilienfeld, das Porträt des Kaisers Franz I. von Lothringen für den ehemaligen Zwettlerhof in Wien, zwei Gruppenbildnisse »Maria Theresia mit ihren jüngeren Söhnen« und »Joseph II. mit seiner zweiten Gemahlin« für die Prämonstratenser in Klosterbruck (Louka) in Südmähren.

Am Wiener Hof scheint die Situation für Palko ungünstiger gewesen zu sein. Zwar berichtet ein früher Biograph des Künstlers, daß er am Ende seines Lebens das »Glück [hatte] beyde Majestäten, weiland Kaiserinn Maria Theresia und Kaiser Franz I. zu mahlen«,^[2] archivalisch belegt ist aber bisher nur ein Auftrag der Kaiserin, ein postumes Bildnis Franz' I. von Lothringen, das durch den kurz darauffolgenden Tod Palkos unvollendet blieb.^[3] Ein offizieller Auftrag waren aber sicherlich zwei postume Darstellungen der Kaiser Ferdinand I. und Maximilian II., die wohl anlässlich des Umbaus des ehemaligen Winterpalais' des Prinzen Eugen zum Hauptmünzamt bestellt worden sind. Aus dem unmittelbaren Kreis um Maria Theresia kamen gelegentlich ebenfalls Porträtaufträge: wir wissen, daß er den Erzieher Josephs II., Fürst Karl Batthyány und den Hofkanzler, Graf Franz Esterházy porträtiert hatte.

Diese wenigen Ausnahmen sprechen dafür, daß sich Palko gegenüber den etablierten Hofporträtisten, vor allem gegen den favorisierten Martin van Meytens nicht durchzusetzen vermochte und eher eine Randposition einnahm. Wahrscheinlich hat der menschenscheue Künstler diese Situation selbst verschuldet, denn »sein hypochondrisches Temperament machte, daß er sich verbarg, welches sich eben seine Nebenbuhler zu Nutzen machten«.^[4]

Das offenkundig spannungsreiche Verhältnis zu Meytens kommt auch in den bekannten Umständen bei der Vergabe von zwei repräsentativen Bildnissen Josephs II. und Maria Theresias zum Ausdruck, die für das Schloß Christiansborg in Kopenhagen bestimmt waren. Der Bericht des dänischen Gesandten am Wiener Hof, des Grafen von Bachoff von Echt nach Kopenhagen im

Jahre 1766, daß »... Maytantz... nicht länger verwendbar sei, so daß der Hof um sich überhaupt malen lassen zu können den Italiener Marcello Bacciarelli aus Warschau berufen hat«,^[5] entspricht weniger der tatsächlichen Situation als den Wunschvorstellungen einer bestimmten, von Staatskanzler Kaunitz protegierten Kunstpartei in Wien, die sich um die 1766 gegründete »K. K. Kupferstecherakademie« gruppierte.^[6] Der Direktor der »alten« Akademie und Hofporträtist Martin van Meytens stand in den 60-er Jahren des 18. Jahrhunderts beim Hof noch hoch in Ehren, zusammen mit einem Stab von Mitarbeitern schuf er gerade zu dieser Zeit seine großen Zeremonien- und Gesellschaftsbilder.^[7] Die Berufung von Bacciarelli^[8] war wahrscheinlich eher von Kaunitz initiiert worden als von Maria Theresia selbst. Die Vergabe der beiden repräsentativen Bildnisse für Kopenhagen erfolgte aber — auf ausdrückliche Empfehlung des Staatskanzlers Kaunitz — an Franz Anton Palko^[9], der noch kurz vor seinem Tod das Porträt Josephs II. vollenden konnte, während das Bildnis Maria Theresias schon der Maler Christian Kollonich ausführen mußte.^[10]

Die Parteinahme für Palko und gegen Meytens kommt einhellig in dem bekannten Vortrag des Sprechers der erwähnten Kunstkreise, Joseph von Sonnenfels »Von dem Verdienste des Porträtmalers« zum Vorschein, den er am 23. September 1768 in einer außerordentlichen Versammlung der Kupferstecherakademie hielt.^[11] Der inzwischen verstorbene Palko wurde hier als einziger österreichischer Künstler ausdrücklich genannt, zusammen mit den berühmtesten Porträtisten der Vergangenheit und den bekanntesten zeitgenössischen Bildnismalern.^[12] Das Nichtbeachten von Meytens, der damals noch lebte, ist ein offenkundiger Affront, das Hervorheben des von kirchlichen Kreisen bevorzugten und gleichsam wie Meytens noch in traditionellen Darstellungsschemata arbeitenden Palko eine verblüffende Tat. Ähnlich wie bei Franz Anton Maulbertsch, dessen Position jener von Palko gleich — er wurde ebenfalls nicht vom Hof, sondern von kirchlichen Kreisen bevorzugt und war nicht in der Akademie, sondern in der neuen Kupferstecherakademie zu Ehren gekommen — können auch bei der Hochschätzung Palkos persönliche Beziehungen eine Rolle gespielt haben.^[13]

Eine andere wichtige Rolle mag bei dieser positiven Beurteilung Palkos die Beziehung des Künstlers zu Frankreich und seine Kenntnis des dortigen zeitgenössischen Porträts gespielt haben. Wie bekannt, war Wenzel Fürst Kaunitz, der Initiator des »Renversement des alliances«, sehr frankophil, er ließ sich z. B. durch den in Paris ansässigen Kupferstecher Johann Georg Wille laufend Kunstwerke aus Paris senden.^[14] Zu Wille wurden auf Initiative von Kaunitz Jakob Schmutzer, der spätere Direktor der Kupferstecherakademie und Franz Weiotter zur Ausbildung geschickt.^[15] Bisher nicht beachtet wird die Tatsache, daß nach Bildern Palkos in Paris Stiche gefertigt wurden.^[16] Ein Aufenthalt Palkos in Paris in den 50-er Jahren des 18. Jahrhunderts ist zwar vorläufig nicht bewiesen, er ist aber nach den bisherigen Kenntnissen seiner Biographie gerade in dieser



1. Franz Anton Palko: Bildnis eines Unbekannten, 1737.
Prag, Nationalgalerie — Ismerellen férfi képmása, 1737.
Prága, Národní Galerie

Zeit nicht auszuschließen. Wie wir später zu belegen versuchen, muß Palko die zeitgenössische französische Porträtkunst gut gekannt haben, da er sie zeitweilig in seinen eigenen Werken zitierte. Diese Beziehung ist den Zeitgenossen sicher nicht verborgen geblieben und hat offenkundig die Einschätzung Palkos durch den Kunstkreis um Fürst Kaunitz wesentlich mitbestimmt.

Ein simpler Mitläufer zeitgenössischer französischer Kunst ist aber Palko nicht. In seinem Œuvre überschneiden sich Einflüsse verschiedener Herkunft. Neben der Macht der Tradition des höfischen Bildnisses übt auf ihn die oberitalienische, besonders die venezianische Malerei eine Faszination aus, die vor allem in seinen Altarbildern stark hervortritt. Der kulissenhaft aufgebaute Hintergrund seiner Porträts und manche, wie aus der Commedia dell'arte entnommenen Nebengestalten dieser Bildnisse, machen es wahrscheinlich, daß er auch mit der Bühnenkunst in Berührung kam. Palko zieht Nutzen aus der offensichtlichen Beziehung seines Vaters zu Johannes Kupezky und aus seinen eigenen Begegnungen mit Franz Anton Maulbertsch, mit dem ihn seine Arbeit öfter zusammengeführt hat. Aus dem komplizierten, oft nicht leicht entwirrbaren Geflecht von Einflüssen und Kontakten entsteht eine charakteristische, oft eigenwillige Porträtkunst, die sich vom wenig wandelbaren, Hofstil des Martin van Meytens deutlich abhebt.

Der Beginn von Palkos künstlerischer Laufbahn liegt im Dunkel. Seine Familie stammt aus Breslau, wo sein Vater, Anton Palko, ebenfalls ein Maler, Kabinettstücke im Stil holländischer Genremaler verfertigte.[17] Von diesen Werken ist bisher keines identifiziert worden. Nach dem Tode Karls VI. beteiligte er sich am castrum doloris für diesen Herrscher, das in Breslau aufgestellt wurde.[18] Bald darauf, im ersten schlesischen Krieg,

d. h. 1740—42 übersiedelte er mit seiner Familie nach Wien.[19] Die Zahlung für die Arbeiten am Breslauer castrum doloris erfolgte 1745 schon in dieser Stadt.[20] Sein älterer Sohn Franz Anton, der in dieser Zeit bereits erwachsen war, wurde vorausgeschickt, 1738 finden wir ihn in Wien, wo er sich am 23. April in die Akademie einschrieb.[21] Wahrscheinlich hat er diesen Schritt nur aus Prestigegründen, oder wegen der Befreiung vom Zunftzwang getan, denn er muß schon damals ein ausgebildeter Maler gewesen sein. Ein Jahr früher schuf er nämlich bereits seine zwei ersten bekannten Porträts und im Aufnahmeprotokoll der Akademie ist er als »peindre de profession« eingetragen. Einige Monate nach seinem Eintritt in die Akademie beteiligte er sich noch am jährlichen Preisausschreiben, erhielt aber keine Stimme.[22] Damit enden unsere Kenntnisse von seinem Akademiestudium, die Eintragungen aus den Jahren 1744 und 1745 betreffen nur seinen jüngeren Bruder Franz Xaver Karl Palko.[23]

Schon die erwähnten ersten Werke Franz Anton Palkos, die signierten und mit 1737 datierten Halbfigurenporträts eines unbekannten Ehepaares in der Nationalgalerie in Prag,[24] zeichnen sich durch eine für den Künstler charakteristische Malweise aus, die er sein ganzes Leben lang beibehielt und nur durch neue Anregungen und Einflüsse bereicherte und abwandelte. Die bisherige Identifizierung der Dargestellten mit Maria Theresia und Franz I. von Lothringen[25] ist nicht haltbar, ihr Alter und ihre Physiognomie entsprechen nicht der des jungen, erst seit 1736 verheirateten Thronfolgerpaares, wie man sie aus gesicherten Porträts anderer Künstler kennt.[26] Wir müssen in diesen frühen Auftraggebern Palkos Angehörige einer bürgerlichen oder kleinadeligen Mittelschicht sehen.[27] Der einzige Hinweis auf den Beruf des abgebildeten Mannes bietet die etwas unklar gemalte



2. Franz Anton Palko: Bildnis einer Unbekannten, 1737.
Prag, Nationalgalerie — Ismerellen nő képmása, 1737.
Prága, Národní Galerie



3. Franz Anton Palko: Erzbischof Emmerich Esterházy, 1743. Detail. Preßburg, Elisabethinerinnenkloster — Esterházy Imre érsek, 1743. Részlet. Pozsony, Erzsébet-apátság kolostora

Steinplatte mit einer unlesbaren Inschrift(?), auf die sich der Dargestellte mit seiner Rechten stützt. Unter seiner Hand, auf der Platte liegend, sieht man mehrere aufgerollte Landkarten(?), die ihn als einen Geometer, oder einen Beamten, der mit der Landvermessung zu tun hat, ausweisen.[28]

Nach der üblichen Datierung der Geburt Franz Anton Palkos in das Jahr 1717 wäre er zur Zeit der Entstehung beider Bildnisse knapp 20 Jahre alt gewesen. Diese, im übrigen nicht exakt belegte[29] Annahme wird durch die souveräne Bewältigung seiner Aufgabe und den bereits ausgeprägten persönlichen Stil in Frage gestellt. Besser stünde damit eine Rückverschiebung des Geburtsdatums um etwa 5 Jahre im Einklang.

Es ist nicht ganz klar, wo Palko diese beiden Frühwerke gemalt hat. Sie entstanden aber kurz vor seiner Aufnahme in die Wiener Akademie und daher wahrscheinlich schon in dieser Stadt. Dafür spricht auch die Pose des männlichen Porträts, die jene des Bildnisses des Konrad Adolf von Albrecht von Johannes Kupezky[30] übernimmt. Die Komposition des weiblichen Pendants — die Dame mittleren Alters sitzt, etwas zur Seite gewendet, in einem großen Fauteuil — ist dagegen wenig charakteristisch, so daß man nicht gut ein konkretes Vorbild nennen kann. Ein für diese Zeit typisches Motiv, das Palko auch sonst gerne benützt, ist der Hund auf dem Schoße der Frau.

Eine Beziehung zwischen Johannes Kupezky und der Familie Palko kann als bewiesen gelten, denn ein Porträt des »Hofmalers Palko« — wohl des Breslauer Vaters — von Kupezky ist überliefert.[31] In Wien konnte der Sohn aber Kupezky nicht mehr antreffen, da dieser schon seit 1723 in Nürnberg weilte. Die Malweise beider Künstler ist auch so unterschiedlich, daß wir Franz Anton

Palko nicht ohne weiteres für Kupezkys Schüler halten können. Das Bildnis Albrechts, des erfolgreichen Hofbeamten und bekannten Kunstkenners,[32] befand sich aber sicher damals noch in Wien und wurde möglicherweise nicht von Palko selbst, sondern vom Auftraggeber als Vorbild gewählt, der ja etwa derselben Sozialschicht wie Albrecht angehörte.

Das auf niederländische Porträts zurückgehende Kompositionsschema des Albrecht-Bildes steht im Gegensatz zu der offenkundig an Norditalien orientierten Malweise Palkos. Der junge Künstler konnte Kenntnisse der norditalienischen, besonders der venezianischen Malerei auch in Wien erworben haben, wo gerade in den 30-er Jahren des 18. Jahrhunderts viele Künstler aus dieser Region tätig gewesen sind.[33] Unter ihnen war von 1730 bis 1731 auch Rosalba Carriera, deren in der Stadt hinterlassene Werke in der Anfangszeit Palkos noch hoch in Ehren standen. Ein direkter Einfluß ihrer zarten hellen Pastellbildnisse auf Palkos Porträts ist zwar nicht offenkundig, möglicherweise haben sie aber die Auflösung des Umrisses, den dünnen Pinselstrich und die weiche Modellierung, die sich schon in diesen ersten Bildnissen offenbaren, mitbewirkt.[34] Klarere Spuren hat aber meiner Ansicht nach ein anderer berühmter Künstler Italiens in diesen Werken hinterlassen: Giuseppe Maria Crespi, der in dieser Zeit eine große Faszination auch auf die transalpinen Künstler ausübte.[35] Von Crespi übernommen sind wohl die charakteristische plastische Modellierung des Kopfes und die tiefen satten Farbtöne,[36] die aber bei Palko nicht mit Braun und Weiß gebunden sind, sondern schwarze Schatten aufweisen. Schwarz ist meist auch die dünne Linie der Umrisse und der feinen Details des Kostüms. Palko erreicht



4. Franz Anton Palko: Franz I. von Lothringen, um 1756. Stift Lilienfeld — Lotharingiai I. Ferenc, 1756 körül.
Lilienfeld, apátság



5. Franz Anton Palko: Maria Theresia, um 1756. Stift Lilienfeld — Mária Terézia, 1756 körül. Lilienfeld, apátság

zwar nicht die Dramatik Crespis, diese hat sich aber sicherlich auf die lebendige Darstellung der Porträtierten in den Prager Bildnissen positiv ausgewirkt.

Nach diesen Frühwerken, mit denen Franz Anton Palko sein Können bewiesen und inmitten der spätharocken, von Johann Gottfried Auerbach, Jakob van Schuppen und Martin van Meytens beherrschten Bildniskunst Wiens einen persönlichen und zugleich »moderner« Porträtstil entwickelt hatte, folgt in seinem bisher bekannten Œuvre eine große Lücke. Anfang der 40-er Jahre ist er wohl nach Preßburg übersiedelt, wo er in die Dienste des Primas von Ungarn, Emmerich Graf Esterházy trat.[37] Von den Werken, die er damals für seinen Auftraggeber und andere Persönlichkeiten aus dem Kreis um den Primas[38] geschaffen hatte, ist bisher nichts wiederentdeckt worden. Lediglich ein großes ganzfiguriges Bildnis des Fürstbischofs in einem Seitengang der Preßburger Elisabethinerinnenkirche ist mit ziemlicher Sicherheit als sein Werk zu betrachten.[39] Das Porträt entstand wohl 1743, anlässlich der Einweihung der neuen Kirche, die mit großer finanzieller Unterstützung vonseiten Emmerich Esterházy erbaut wurde.[40]. Heute ist über das ursprüngliche Aussehen des stark nachgedunkelten Bildes schwer eine Aussage zu machen. Überraschend ist eine verhältnismäßig steife, konventionelle Pose des Dargestellten: Palko wurde hier wahrscheinlich zum ersten Mal mit der Aufgabe eines offiziellen, ganzfigurigen Bildnisses konfrontiert und das löste bei ihm eine gewisse Befangenheit aus. Lediglich die menschlich schlichte und um Porträttreue bemühte Wiedergabe des Antlitzes des hohen Kirchenfürsten beweist die Qualität des Malers. Der sicher nach dem Leben gemalte Kopf des Fürstbischofs diente als Vorlage für den ersten bekannten Stich, der nach Palkos Werk gestochen wurde — das noch im selben Jahr in Preßburg entstandene Blatt von Jeremias Gottlob Rugendas.[41]

Nach Preßburg zu Franz Anton Palko übersiedelte von Wien auch die ganze Familie und sein jüngerer Bruder, Franz Xaver Karl, bekam von ihm hier die erste Unterweisung in der Malerei.[42] Bald danach, 1744 finden wir diesen aber schon wieder in Wien, an der Akademie der bildenden Künste.[43] Auch Franz Anton Palko blieb nach dem Tod von Emmerich Esterházy im Jahre 1745 nicht mehr lange in Preßburg. 1747 steht er schon in Diensten des Fürstbischofs von Olmütz, Ferdinand Julius Graf Troyer, der überwiegend in Brünn residierte. Nur der Vater verblieb bis zu seinem Tod im Jahre 1754 in Preßburg.[44] Aus dem Jahr 1751 ist der Nachweis einer Steuerzahlung erhalten,[45] von seiner Tätigkeit wissen wir jedoch wenig. Lediglich ein kleines Männerbildnis aus dem Jahre 1748 im Museum der bildenden Künste in Budapest, das seinem Sohn Franz Anton Palko zugeschrieben wurde,[46] ist durch die alttümliche Art eher ihm zuzuweisen.

Das 1747 gemalte ganzfigurige Bildnis seines neuen Brotherrn, Kardinal Troyer,[47] zeigt Franz Anton Palko noch immer der traditionellen, von Rigaud geprägten Repräsentationskunst verpflichtet. Das Arrangement der üblichen Attribute ist gegenüber dem Porträt Esterházy aber gekonnter, die Haltung des Kirchenfürsten natürlicher.[48]

Die Anwesenheit Palkos in Brünn dauerte bis etwa 1758. In diesem Jahr starb Kardinal Troyer und Palko übersiedelte nach Wien.[49] Angeblich lag dazwischen auch ein Aufenthalt in Dresden, doch dieser ist bisher durch nichts bewiesen.[50]

Die Tätigkeit Franz Anton Palkos in Mähren, wo man »von seiner Hand viele Portraits und historische Stücke« findet,[51] ist gegenwärtig noch viel zu wenig erforscht. Außer dem bekannten Porträt des Kardinals Troyer ist nur ein Porträt zu nennen, das ihm eventuell zuzuschreiben wäre: das Halbfigurenbildnis eines unbekannten Mannes, wahrscheinlich einem Mitglied der gräflichen Familie Magis, im Stiegenhaus des Schlosses Strážnice in Südmähren.[52]

Die Popularität Palkos muß in dieser Zeit schon ziemlich groß gewesen sein, denn er lieferte jetzt auch Werke in entferntere Gebiete. Zwei Altarbilder sind

heute bekannt: in St. Veit an der Vogau in der Steiermark (1752) und in Krems (1755)[53].

Nach 1752 sind wohl auch die beiden postumen Bildnisse Ferdinands I. und Maximilians II. entstanden, die sicher nicht für eine Ahnengalerie bestimmt waren,[54] sondern anlässlich des Umbaus des ehemaligen Winterpalais' des Prinzen Eugen in der Himmelpfortgasse in das Hauptmünzamt vom Vorstand dieser Behörde, Graf Königsegg-Erps, bestellt wurden.[55] Sie befanden sich im sog. gelben Salon, der aus einem Teil der ehemaligen Galerie des Prinzen Eugen entstanden ist.[56] In diesem Raum, der durch die Restaurierung in den Jahren 1967–73 weitgehend sein ursprüngliches Aussehen aus den Zeiten seiner Erbauung wiedergewonnen hat, befand sich noch ein drittes großformatiges Porträt, das des Franz I. von Lothringen. Dieses ist aber 1812 und 1842 derart stark übermalt worden, daß man heute nicht mehr sagen kann, ob es ebenfalls von Palko stammt.[57]

Die Arbeiten Palkos aus den 50-er Jahren können wir um zwei weitere repräsentative großformatige Bildnisse, die sich im Stift Lilienfeld befinden, erweitern. Die bisher wenig beachteten Werke stellen Franz I. von Lothringen und Maria Theresia dar. Im Stift fehlen jegliche Unterlagen über ihre Erwerbung, in einem Verzeichnis der Gemälde des Stiftes aus dem Jahre 1834 sind sie Martin van Meytens zugeschrieben.[58]

Nach den ersten etwas steifen ganzfigurigen Bildnissen, die wir aus den 40-er Jahren kennen, beherrscht nun Palko alle Mittel der Darstellung höfischer Prunkentfaltung und setzt sie bewußt und virtuos ein. Die souveränen, eleganten Gestalten des noch jugendlich wirkenden Kaiserpaares sind auf den Lilienfelder Bildern in einem glanzvollen Ambiente dargestellt, mit großartigem Aufgebot aller Symbole der Macht. Beide Werke entstanden in einer Zeit, in der der Kampf um das Erbe Maria Theresias von neuem aufflammte und nehmen darauf Bezug.[59] Franz I. von Lothringen erscheint auf dem Bild als gepanzerter, lorbeerbekrönter Heros. Mit seiner rechten Hand weist er auf einen ebenfalls mit Lorbeer geschmückten Feldherrnstab, der im Vordergrund halb verhüllt von einem Hermelinmantel, zusammen mit einem Reitersattel auf einem prunkvollen Sessel liegt. Rechts im Hintergrund sieht man auf einem säulenartigen Podest, das mit rotem Samt bedeckt ist, die Insignien seiner Herrschermacht, oberhalb weht eine rote Fahne, deren Quaste ein fliegender Doppeladler hält. Entgegen aller historischen Wirklichkeit ist Franz I. von Lothringen hier als bewährter, siegreicher Feldherr dargestellt. Die Palette Palkos ist hell geworden, unter den strahlenden Farben der kostbaren Stoffe und der blanken Rüstung dominiert ein kräftiges helles Rot, das eine symbolische Bedeutung hat — es unterstreicht die heroische Darstellung des Kaisers.

Das Porträt Maria Theresias bildet ein thematisch und malerisch ausgewogenes Pendant. Sie ist ruhiger aufgefaßt, aber auf dem Oberteil ihres silbergrauen, violett changierenden Atlaskleides sieht man den Schuppenpanzer einer Ägis angedeutet, außerdem trägt sie Schulterstücke mit Maskaronen, so wie wir sie von Feldherrn-Darstellungen kennen. Die Herrscherin ist damit ebenfalls in Bezug zu Krieg und Kampf gebracht.[60] eine Deutung, die noch unterstrichen wird durch eine Kolonnade mit Kriegstrophäen, die den Hintergrund des Gemäldes bildet. Die Haltung Maria Theresias, die in der rechten, etwas nach vorne erhobenen Hand das Zepter der ungarischen Könige hält, während ihre Linke den goldbestickten, mit Hermelin besetzten Mantel hebt, erinnert an das Standmotiv der späteren Statue der Kaiserin von Franz Xaver Messerschmidt und war daher möglicherweise auch eine der Inspirationsquellen für dieses Werk.[61] Die Farben dieses Bildes sind gedämpfter als jene ihres männlichen Gegenstücks, es herrschen das Silbergrau und Hellblau der Krinoline und das Gold des Schmuckes und des prunkvollen Mantels vor. Ein zartes Rosarot des Gürtels und des Samtkissens mit den Insignien belebt die farbige Komposition.

Mit den Lilienfelder Bildern hat sich Franz Anton Palko als ein ernstzunehmender Konkurrent des beim



6. Franz Anton Palko: Gruppenbildnis Matthias von Suttner, 1758—59. Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Niederösterreichisches Barockmuseum (Leihgabe aus Kirchstetten) — Csoportportré Matthias von Suttnerrel, 1758—59. Letét Kirchstettenböl, Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Niederösterreichisches Barockmuseum



7. Jakob van Schuppen: Matthias von Suttner, vor 1733. Privatbesitz — Matthias von Suttner, 1733 elött. Magántulajdon

Hof so beliebten Martin van Meytens erwiesen. Er ist virtuoser und phantasievoller als dieser, der in seinen Repräsentationsbildnissen bei einer peniblen Beschreibung verharret und trotz allen Aufwandes an glanzvollen Details seine Herkunft aus der holländischen bürgerlichen Porträtkunst und die ursprüngliche Ausbildung als Miniaturmaler nicht verleugnen kann. Seine etwa gleichzeitig mit den Lilienfelder Bildern entstandenen offiziellen Bildnisse des Kaiserpaares^[62] sind sicher wirklichkeitsgetreuer, aber dadurch in ihrer Wirkung auch beschränkt — trotz allen Prunkes wirken sie statischer und hausbackener als die eleganten dynamischen Erscheinungen bei Palko.

Bei den Lilienfelder Porträts hat Palko sicher keine Gelegenheit gehabt, das Kaiserpaar nach dem Leben zu malen, er hat sich aber auch nicht von den reichlich zur Verfügung stehenden Vorbildern abhängig gemacht. Noch stärker tritt eine so freie, fast romantisch anmutende Wiedergabe einer historischen Persönlichkeit in den zwei bereits publizierten Bildnissen Ferdinands I. und Maximilians II. für das Palais in der Himmelfortgasse hervor. Palko antizipiert hier geradezu das historische Verständnis des 19. Jahrhunderts, wie es in den Prunkporträts der Herrscher früherer Jahrhunderte gepflegt wurde. An Vorlagen hat es bei diesen Darstellungen sicher nicht gefehlt, doch Palko gestaltet beide Kaiser in einem frei aus geschichtlichen Reminiszenzen und moderner Draperiekunst komponierten Kostüm und fühlt sich sogar zu physiognomischer Treue nicht allzusehr verpflichtet. Die Identifizierung der Dargestellten, für die wir bisher keine Anhaltspunkte aus der Quellenliteratur besitzen, ist daher etwas schwierig und die Kaiser wurden bisher auch von jedem Autor anders benannt.^[63] Anzunehmen ist, daß das heute im Unteren Belvedere ausgestellte Porträt Ferdinand I. mit seinen hageren Zügen und über die Ohren hängenden Haaren wiedergibt,^[64] während das zweite Bild — heute im Depot der Österreichischen Galerie — Kaiser Maximilian II. darstellt.^[65] Eine

zusätzliche Möglichkeit für die Identifizierung beider Herrscher bieten auch ihre nicht allgemein üblichen Attribute, die einen Bezug zum ursprünglichen Aufstellungsort der Bilder haben. Das ehemalige Winterpalais des Prinzen Eugen und heutige Finanzministerium war nach 1752 nicht nur der Sitz des Hauptmünzamt, sondern auch der obersten Bergbaubehörde.^[66] Auf dem Bildnis Ferdinands I. hält daher der Kaiser zwei große Erzstufen in der Hand und Maximilian II. deutet auf Münzen und Prägestöcke, die neben einem großen, aufgeschlagenen Buch liegen. Links im Hintergrund sieht man auf diesem Bild den Eingang in einen Bergwerkstollen. Wie in den Lilienfelder Werken ist auch bei diesen Bildern auf die intensive und dabei ausgewogene Farbigkeit hinzuweisen, die auf dem Kontrast von grünen und karminroten Tönen aufgebaut ist.

Palkos »feuriges und die Natur so nahe treffendes Colorit«, das »jedermann zur Verwunderung« brachte,^[67] ist sicher im Zusammenhang mit dem damals so starken Einfluß der venezianischen Malerei zu sehen.^[68] Eine andere, bisher nicht in Betracht gezogene Inspirationsquelle für diese Bildnisse lag aber näher: in den 50-er Jahren hatte der Generationsgenosse von Palkos jüngeren Bruder, Franz Anton Maulbertsch, seinen persönlichen Stil voll entwickelt und seine ersten Meisterwerke geschaffen.^[69] Zwar hatte er die Fresken der erzbischöflichen Residenz in Kremsier (Kroměříž) erst 1759, für den Nachfolger von Kardinal Troyer gemalt, aber seine Werke der 50-er Jahre waren schon so berühmt, daß sie Palko gekannt haben muß. Nach der Rückkehr Palkos nach Wien bot sich für beide Künstler mehrmals Gelegenheit zur Zusammenarbeit.^[70] Das gemeinsame Wirken hat sie dann vermutlich auch menschlich einander näher gebracht. Im Nachlaß Maulbertschs befanden sich Zeichnungen von Palko^[71] und einer seiner engsten



8. Franz Anton Palko: Gruppenbildnis Juliana Katharina von Eybl, 1758—59. Heiligenkreuz-Gutenbrunn, NÖ Barockmuseum (Leihgabe) — Csoportportré Juliana Katharina von Eybl-lel, 1758—59. Heiligenkreuz-Gutenbrunn, letét

Mitarbeiter, Josef Winterhalter, rühmte sich, daß er neben anderen Künstlern auch Kontakt mit Palko hatte und kopierte dessen Werke.[72] Nicht nur in seiner reichen intensiven Farbigkeit, sondern auch im phantasievollen Arrangement seiner Bilder und der eleganten Geschmeidigkeit seiner Gestalten scheint Palko von dem ihm überlegenen, aber wohl wesensverwandten Maulbertsch profitiert zu haben.[73]

Die erste Spur von Palkos Anwesenheit in Wien finden wir in einem Brief des Martin van Meytens, des neu ernannten Direktors der Akademie der bildenden Künste, vom 11. Oktober 1759, in dem er der k. k. Hofkommission über den Stand der Akademiemitglieder berichtet.[74] Unter der Rubrik »Welche zur Akademie nicht gehören« steht lapidar: »N. Palko«. Ein Jahr später gehörte Franz Anton Palko schon zu den »Associirten und Tolerirten« der Akademie,[75] zu einer richtigen Mitgliedschaft hat er es nie gebracht.

Der erste große Auftrag, den Palko wahrscheinlich schon in Wien, oder kurz vor der Übersiedlung in diese Stadt auszuführen hatte, waren die vier Gruppenbildnisse der Familie Suttner für das Schloß Kirchstetten, die sich heute als Leihgabe im Niederösterreichischen Barockmuseum in Heiligenkreuz-Gutenbrunn befinden.[76] Sie stellen laut alten Inschriften[77] folgende Familienmitglieder dar: auf dem ersten Bild den kaiserlichen Leibarzt Matthias Ritter von Suttner (1673—1733), sitzend, mit einem Bauplan in der Hand, umgeben von zwei Männern, einem bisher nicht identifizierten Baumeister[78] und seinem Gutsverwalter(?). Matthias zweite Gattin Juliana Katharina von Eybl (1698—1745) ist der Mittelpunkt des zweiten Bildes.[79] Sie sitzt mit einer Kaffeetasche in der Hand in einem Fauteuil, umgeben von ihren zwei erwachsenen Töchtern Antonia und Juliana und drei kleinen Mädchen. Links, sitzend, erkennt man hier den Gatten Julianas, Ferdinand Max Moser Freiherr von Ebreichsdorf, mit dem sie seit 1746 verheiratet war. Auf dem dritten Bild sieht man den Sohn von Matthias, Leopold Gundacker Freiherrn von Suttner (1717—1754) bei der Jagd im Wald, auf einer Steinbank sitzend, von Hunden umgeben, wie er zwei vor und neben ihm stehenden Bediensteten Befehle erteilt. Das vierte Bild schließlich zeigt seine Frau Maria Anna Garelli[80] in einem Park, vor einer Gartenarchitektur sitzend, umgeben von ihren Kindern Anna Therese und Vinzenz Ferrerius. Im Hintergrund steht Franz Xaver Ritter (später Graf) Koller von Nagy-Mánya, der Gatte von Antonia Suttner.

Die vier großformatigen Gemälde sind bisher in das Jahr 1754, das Todesjahr des Leopold Gundacker von Suttner datiert worden.[81] Auf dem Gruppenporträt mit seiner Frau im Mittelpunkt sieht man aber ihre gemeinsamen Kinder schon wesentlich älter, als sie es bei seinem Tode waren.[82] Demnach müssen wir annehmen, daß die Bilder später, etwa 1758—59 gemalt worden sind. Möglicherweise waren sie zu Lebzeiten von Leopold Gundacker von Suttner schon geplant oder begonnen, fertiggestellt wurden sie aber sicher erst unter seiner Witwe, die seit 1756 in zweiter Ehe mit Franz Anton Graf Hallweil verheiratet war. Etwa gleichzeitig mit Palko beschäftigte die Familie Suttner auch Franz Anton Maulbertsch, der schon 1754 Fresken im Schloß Ebenfurth gemalt hatte und in Kirchstetten für denselben großen Salon, für den die Gruppenbildnisse Palkos bestimmt waren, ein Plafondgemälde schuf.[83]

Franz Anton Palko war bei diesem Auftrag mit einer neuen Aufgabe konfrontiert, die noch größere Forderungen an sein Können stellte. Er war zwar schon ein geübter Schöpfer von großformatigen repräsentativen Bildnissen, hier aber waren in demselben Format Gruppenbildnisse zu schaffen, mit Figuren in Lebensgröße, die zugleich ungezwungen und repräsentativ erscheinen sollten. Ein weiterer Wunsch, der offenbar erfüllt werden mußte, war die Porträtähnlichkeit, obwohl die darzustellenden Personen zum Teil schon verstorben waren.

Im Familieneigentum befinden sich bis heute Halbfigurenporträts aus dem 18. Jahrhundert, die Franz Anton Palko als Vorbilder bei der Gestaltung dieser Gruppen-



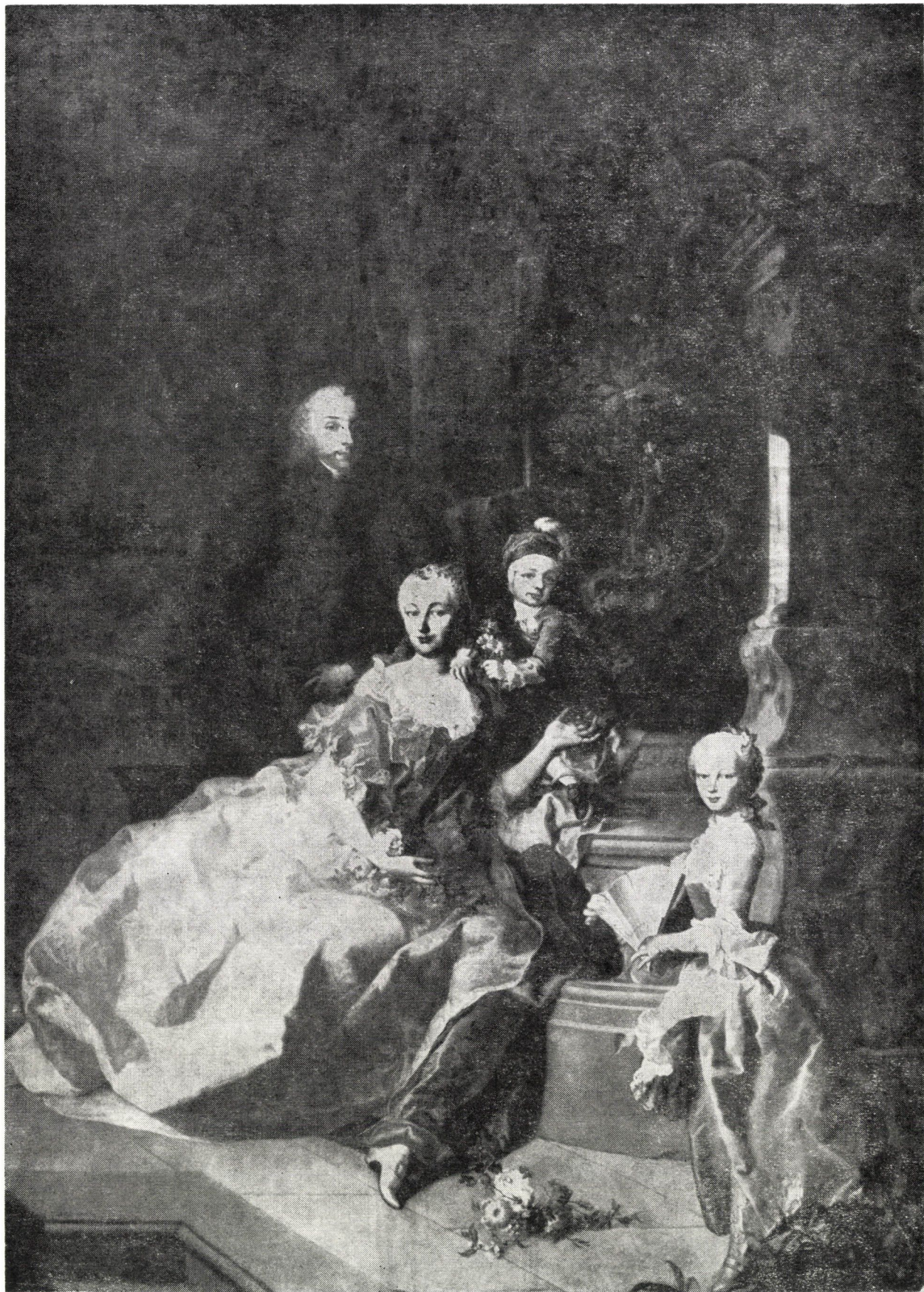
9. Franz Anton Palko: Gruppenbildnis Leopold Gundacker von Suttner, 1758—59. Heiligenkreuz-Gutenbrunn, NÖ Barockmuseum (Leihgabe) — Csoportportré Leopold Gundacker von Suttnerrel, 1758—59. Heiligenkreuz-Gutenbrunn, letét

bildnisse benützt hatte.[84] Ein qualitativ volles Porträt des Matthias von Suttner, sicher noch nach dem Leben gemalt, das Jakob van Schuppen zugeschrieben wird,[84/a] diente Palko als Vorbild für die Darstellung des Hofmedicus auf seinem Gruppenbild. Palko übernahm sogar die Pose des frühen Bildnisses, veränderte nur die Farben des Gewandes und ergänzte die Darstellung zur ganzen Figur. Auf dem Pendant zu diesem Porträt, das Juliana Katharina von Eybl mit einer Kaffeetasche in der erhobenen Hand darstellt, ist diese noch viel zu jugendlich um für Palkos Gruppenporträt als Vorbild in Frage zu kommen. Es muß ihm daher ein anderes, bisher nicht bekanntes Porträt für die Darstellung dieser Frau als Mutter schon erwachsener Töchter gedient haben, vom Motiv her orientierte er sich aber an dem früheren Bildnis und stellte sie ebenfalls mit einer Kaffeetasche dar.

Für die Hauptpersonen der zwei weiteren Gruppenporträts hatte Palko ebenfalls Vorlagen zur Verfügung: zwei Gemälde, etwa in derselben Größe wie jene J. van Schuppens, die Leopold Gundacker von Suttner und seine Frau zeigen.[85] Diese Gemälde sind Palkos Stil so nahe, daß wir sie ihm zuschreiben können. Man kann also annehmen, daß die Familie Suttner schon früher, als Leopold Gundacker noch lebte, Palko als Bildnismaler beschäftigt hat. Während das Bildnis des Freiherrn lediglich als Vorlage für die Wiedergabe der Züge des Verstorbenen diente, ist die Darstellung der Maria Anna Garelli fast wörtlich kopiert und zur ganzen Figur ergänzt. Nur das hellrosa Kleid wird auf dem großen Bild-



10. Franz Anton Palko: Bozzetto zum Gruppenbildnis Leopold Gundackers von Suttner. Prag, Nationalgalerie — Leopold Gundacker von Suttner csoportportréjának vázlata. Prága, Národní Galerie



11. Franz Anton Palko: Gruppenbildnis Maria Anna Garelli, 1758—59. Heiligenkreuz-Gutenbrunn, Niederösterreichisches Barockmuseum (Leihgabe) — Csoportportré Maria Anna Garellivel, 1758—59. Heiligenkreuz-Gutenbrunn, letét



12. François Guérin: Madame de Pompadour mit ihrer Tochter, um 1750. Wien, Graphische Sammlung Albertina — Madame Pompadour a kislányával, 1750 körül. Bécs, Graphische Sammlung Albertina

nis weiß und statt eines Fächers hält sie Blumen in der Hand.

Weitere zwei Halbfigurenporträts, die mit den großen Gemälden Palkos zusammenhängen, sind die Bildnisse des Franz Xaver Koller von Nagy-Mánya und seiner Frau Antonia, geborene Suttner.[85/a] Bei diesen ist schwer zu entscheiden, ob sie als Vorbilder für Palko gedient haben, oder später nach seinen Werken gemalt wurden.[86]

Gruppenbildnisse solchen Ausmaßes wie die Kirchstettner Bilder hat es bis dahin in der Kunst Wiens nur selten gegeben. Wenn, dann waren sie auf die kaiserliche Familie bezogen und stellten wichtige Ereignisse aus deren Leben dar.[87] Beim üblichen Familienporträt, das zu dieser Zeit auch bei anderen adeligen Familien in Mode kam, war dann in der Regel die ganze Familie auf einem Bild versammelt.[88] Palko bekam hier einen viel anspruchsvolleren, bis dahin nicht üblichen Auftrag, nämlich eine Familie auf vier Bildern darzustellen, für jedes von diesen Gemälden eine selbständige Lösung zu finden und alle vier Bilder so aufeinander abzustimmen, daß sie im Raum eine Einheit bilden.

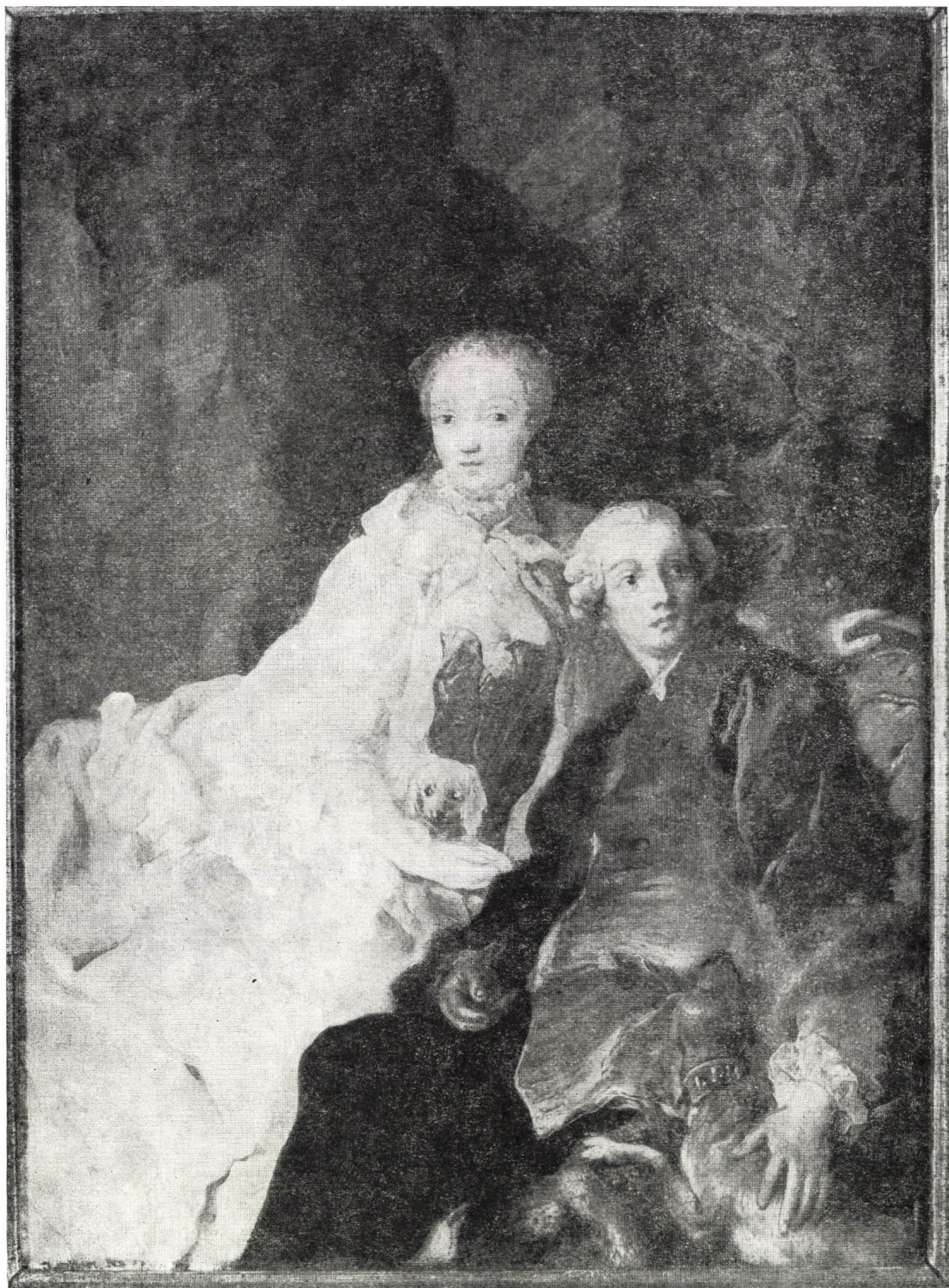
Die Familie Suttner ist hier bei charakteristischen Tätigkeiten dargestellt, die für die Selbstdarstellung des Landadels um die Mitte des 18. Jahrhunderts bezeichnend sind. Neben dem traditionellen Bereich — Matthias von Suttner als Bau- und Gutsherr, sein Sohn Leopold Gundacker als Jäger — treten in selbständigen Bildern auch ihre Gattinnen auf, und zwar in einem für das 18. Jahrhundert charakteristischen Ambiente: Juliana Katharina von Eybl inmitten ihrer Familie im Salon und Maria Anna Garelli im Park, wo sie sich zusammen mit ihren Kindern nach dem Blumenpflücken niedergelassen hat. Die Dargestellten sind also nicht nur statisch aneinandergereiht, wie es bei den Gruppenporträts damals noch oft der Fall war,[89] sondern es werden hier vier verschiedene typische Szenen geschildert. Die lose gestalteten pyramidalen Kompositionen sind nicht immer ganz geglückt. Die Personen, die in der bei Porträts üblichen Art in Bezug zum Betrachter gebracht sind, wirken manchmal etwas künstlich arrangiert, was vor allem beim Gruppenbildnis um Juliana Katharina von Eybl störend wirkt. Den weiten Raum, der die Gestalten umgibt, stattet der Künstler mit allen Mitteln eines Bühnenbildners aus, um die repräsentative Darstellung einer adeligen Familie zu unterstreichen. Mit Ausnahme des Bildes Matthias von Suttners, wo das helle Tageslicht einen Palast beleuchtet, herrscht im Hintergrund der weiteren

drei Gemälde ein für Palko typisches grünliches Dämmerlicht, das die reichen Details nur teilweise hervortreten läßt.

Franz Anton Palko lehnte sich bei dieser Aufgabe an die Kunst jenes Landes an, in dem solche Gesellschafts-porträts mit genrehaften Zügen besonders beliebt waren — an Frankreich. Von der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts holte er sich direkte Anregungen für die Gestaltung der einzelnen Personen. So ist das Motiv des sich an seinen Herrn anschmiegenden Hundes im Porträt Leopold Gundackers von Suttner wohl aus dem Werk des französischen Porträtisten François Desportes übernommen,[90] während die volkstümlichen Jäger noch an die realistischen Gestalten von Johannes Kupezky erinnern. Auf dem erhaltenen Bozzetto für dieses Bild, das sich heute in der Nationalgalerie in Prag befindet und 1964 unter dem Titel »Ein sich ausruhender Jäger« als Palkos Werk publiziert wurde,[91] ist einer von diesen Bediensteten von rückwärts, auf einem Knie knieend dargestellt. Dieselbe Gestalt finden wir auch auf einem Bild von Charles Vanloo aus dem Jahre 1737, das Ludwig XV. bei einem Jagdfrühstück wiedergibt.[92] Die bequem auf den Stufen einer dekorativen Gartenarchitektur sitzende Maria Anna Garelli ist in ihrer nicht ganz gelungenen Haltung[93] von der im französischen Damenporträt sehr beliebten, lockeren Pose abgeleitet, wie sie François Boucher 1756 in seinem berühmten Bildnis der Madame Pompadour formuliert hatte[94] und wie sie in verschiedenen Variationen auch andere Zeitgenossen Bouchers benützt haben.[95] Auch das inniger als üblich dargestellte Verhältnis zwischen Mutter und Kind — der kleine Vinzenz Ferrerius sitzt oberhalb der



13. Franz Anton Palko—R. Gaillard: „Le précepteur inutile“, um 1755. Amsterdam, Rijksmuseum, Printenkabinett — 1755 körül. Amsterdam, Rijksmuseum, grafikai gyűjtemény



14. Franz Anton Palko: Modellskizze für ein Doppelbildnis, Augsburg, Deutsche Barockgalerie — Kettős portré festményvázlata. Augsburg, Deutsche Barockgalerie



15. Franz Anton Palko — F. Salver: Junges Paar mit Hunden. Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen — *Fiatal pár kutyával.* Berlin, Staatliche Museen, grafikai gyűjtemény

Mutter und lehnt sich an sie an — ist ebenfalls von französischen Vorbildern abhängig, während die Darstellung der halbwüchsigen Tochter, die als »erwachsene« Dame danebensteht, noch in der traditionellen barocken Art eines Kinderporträts ausgeführt ist.[96] Nicht ganz eindeutig ableitbar ist m. E. die auffallende, in rosa gekleidete Gestalt der Juliana von Suttner auf dem Gruppenporträt der Katharina von Eybl. Die elegante, sich mit einer spiralförmigen Drehung zum Betrachter wendende junge Frau mit groß aufgebauschter Krinoline, scheint eher von der zeitgenössischen italienischen Malerei inspiriert zu sein[97] als von der französischen Kunst, in der allerdings Rückenfiguren seit Antoine Watteau auch beliebt waren.

Der Einfluß der französischen Rokokokunst hat Palkos Malweise zwar ebenfalls beeinflußt — die Farbtöne sind teilweise heller und durchsichtiger geworden — aber sie nicht wesentlich verändert. Seine charakteristische weiche Modellierung und die typischen leuchtenden Farben sind erhalten geblieben. Die Dynamik der Lilienfelder Bilder fehlt hier bereits, es herrscht ein idyllisches, ja pastorales Grundgefühl vor, das der gestellten Aufgabe und dem Zeitgeschmack mehr entspricht. Die Umrisse der schlanken Figuren in eleganten, zeitgenössischen Kostümen sind fester und klarer geworden, die großen Draperien nur in den Randzonen sichtbar. Wir können die Kirchstettener Bilder zu den bedeutendsten und anspruchsvollsten Werken in Palkos Œuvre und zugleich zu den gelungensten Gruppenporträts der Rokokozeit in Österreich zählen.

Palko konnte seine Kenntnisse der französischen Porträtkunst durch die damals so verbreiteten graphischen Blätter erworben haben, die auch in Wien schon

populär waren und gesammelt wurden. Ein großer Liebhaber dieser Stiche war, wie bereits gesagt, der Staatskanzler Fürst Kaunitz. Möglicherweise hatte Palko die zeitgenössische französische Malerei aber aus unmittelbarer Anschauung gekannt. In seinem Leben und Werk sind gerade die 50-er Jahre viel zu wenig erforscht, so daß ein Aufenthalt in Paris nicht auszuschließen ist. Für einen eventuellen Aufenthalt in Paris, für den bisher keine konkreten Beweise vorliegen[98], sprechen vorläufig nur zwei graphische Blätter eines prominenten Pariser Stechers und Verlegers namens René Gaillard[99], betitelt »Le Précepteur inutile« und »L'Agréable lecture«, die dieser nach zwei bisher verschollenen Genrebildern Palkos gestochen hat. Beide Blätter sind nur als »Balko pinx.« bezeichnet und wurden von Füßli dem jüngeren Bruder Palkos, Franz Xaver Karl, oder dessen Sohn zugeschrieben,[100] stilistisch gehören sie aber in das Werk Franz Anton Palkos.[101] Beide Stiche sind Teile einer Serie, die Gaillard 1754–56 nach mehreren Künstlern gestochen hat.[102] Bekannt sind ferner Blätter nach folgenden prominenten französischen Malern jener Zeit: François Boucher (*La Marchande des modes*), Charles Eisen (*L'Accord de mariage* und *Le Bouquet*) und Hubert Gravelot (*Le Lecteur*).[103] Der Autor der kurzen Gedichte unter jedem dieser Stiche ist ein gewisser Moraine.

Während die Werke österreichischer Maler im ganzen süddeutschen Raum oft als Vorlagen für graphische Blätter dienten, ist es höchst selten, daß ein französischer Stecher ein in Wien entstandenes Werk benutzte.[104] Andererseits war Franz Anton Palko sicher nicht so berühmt, daß seine Bilder nach Paris verkauft wurden und dort bekannt waren. Es muß schon eine persönliche Anwesenheit und ein wenigstens kurzes Wirken in Paris angenommen werden, wenn seine Werke die Aufmerksamkeit eines namhaften Pariser Stechers und Verlegers zu wecken vermochten.



16. Franz Anton Palko: Porträt eines Unbekannten (Graf Unwerth?). Budapest, Historisches Museum der Stadt Budapest—*Ismeretlen férfi (Unwerth gróf?) portréja.* Budapest, Budapesti Történelmi Múzeum, Újkori Osztály



17. *Franz Anton Palko: Kardinal Migazzi. Budapest, Nationalmuseum, Historische Bildergalerie — Migazzi bíboros. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok*



18. Franz Anton Palko—J. G. Haid : Kardinal Migazzi. Wien, Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek — Migazzi bíboros. Bécs, ÖNB Bildarchiv

Mit den Gruppenbildnissen in Kirchstetten hängt ein Bozzetto für ein Doppelbildnis eines unbekannten adeligen Paares zusammen, das 1970 von Wien nach Augsburg in die Deutsche Barockgalerie gelangte.[105] Die in letzter Zeit in Frage gestellte Autorenschaft Palkos[106] ist durch einen bisher nicht publizierten Stich von Franz Salver nach diesem Bild gesichert,[107] das Palko als Urheber der Vorlage bezeichnet und als »Une Ebauche De Peintre« betitelt ist. Dieser Titel und der Umstand, daß hier ein Bozzetto und kein ausgeführtes Bild als Vorlage diente, machen es wahrscheinlich, daß Palko den Auftrag für dieses Bild nicht erhalten hat. Die darzustellenden Personen haben noch unpersönliche jugendliche Köpfe wie das Bozzetto für das Porträt des Leopold Gundacker von Suttner in Prag, so daß es nicht möglich ist, sie zu identifizieren. An die Darstellung Leopold Gundackers erinnert auch das Motiv des sich an seinen Herrn anschmiegenden Hundes. Die Haltung der Dame ist wieder der Pose der Maria Anna Garelli nachempfunden, statt Blumen hält sie aber in ihrem rechten Arm ein Schoßhündchen. Andere Vorlagen, die für die Gestaltung dieses Doppelporträts möglicherweise ebenfalls benützt wurden, sind die Porträts des Fürsten Dimitrij Galitzin, des russischen Gesandten am Wiener Hof, von François Hubert Drouais[108] und das seiner Frau, geborenen Prinzessin Kantemir, von Louis Michel Vanloo,[109] die sich damals in Wien befanden.[110]

Das Augsburger Bozzetto gehört sicherlich schon in den letzten, in Wien verbrachten Lebensabschnitt Palkos. Die sieben bis acht Jahre, die er noch in dieser Stadt lebte, sind die reichsten an überlieferten und erhaltenen Werken. Er schuf in dieser Zeit zwar auch einige Altarbilder,[111], überwiegend aber Porträts unterschiedlicher

Formate. Aus den 60-er Jahren des 18. Jahrhunderts stammen wohl auch zwei auf einer Ausstellung im Jahre 1967 gezeigte Dartellungen aus dem Leben des Bischofs von Olmütz, Maximilian Graf Hamilton, der Nachfolger von Palkos ehemaligem Brotgeber war[111a]. Etwa in dieselbe Zeit zu datieren, wie der erwähnte Entwurf für das Doppelbildnis eines unbekannten adeligen Paares, ist wohl auch das Porträt eines bisher nicht identifizierten Graveurs(?), das uns nur durch ein graphisches, ebenfalls von Franz Salver gestochenes, Blatt bekannt ist.[112] Johann Ernst Mannsfeld stach 1764 zwei Blätter nach verschollenen Bildnissen Josephs II. und seines jüngeren Bruders, des späteren Kaisers Leopold II[113]. 1769, also schon nach dem Tod Palkos, entstand das graphische Bildnis des Kanzlers Franz Graf Esterházy von Johann Gottfried Haid nach einem bis heute ebenfalls nicht aufgefundenen Bild Palkos, das wahrscheinlich 1764, anläßlich der Verleihung des St. Stephansordens an den Kanzler entstanden ist.[114] Auch ein heute verschollenes Selbstporträt und eine »Porträt-Skizze für einen österreichischen Regenten«, [115] sind sicherlich in diese letzten Wiener Jahre des Künstlers zu datieren.

Erhalten ist von den Einzelporträts das Bildnis des Feldmarschalls Karl Fürst Batthyány, das sich heute in



19. J. Schmutzer : Kardinal Migazzi. Budapest, Nationalmuseum, Historische Bildergalerie — Migazzi bíboros. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok



20. J. D. Herz: Allegorisches Blatt an Kardinal Migazzi. Budapest, Nationalmuseum, Historische Bildergalerie —
 Allegórikus lap Migazzi bíborosról. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok



21. M. J. Schmidt, gen. Kremerschmidt: Kardinal Migazzi. Schwechat, r. kat. Pfarrhof — Migazzi biboros. Schwechat, római katolikus plébánia

der Österreichischen Galerie befindet.[116] Es ist wohl nach dem Leben gemalt und veranschaulicht gut Palkos Fähigkeiten als einfühlsamer Porträtist. Ein weiteres Bildnis aus dieser Zeit, das Porträt des Melker Abtes Urban II. Hauer aus dem Jahre 1765 war 1980 auf der Ausstellung »Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II.« im Stift Melk zu sehen.[117] Der Abt ist in Halbfigur, en face, ruhig im Lehnstuhl sitzend gemalt, mit aufmerksam und lebendig modellierten Gesichtszügen. Ein weiteres, bisher nicht publiziertes Bildnis der 60-er Jahre, das wir ebenfalls Franz Anton Palko zuschreiben können, ist das Porträt eines Unbekannten, das 1798 in die Sammlungen des Historischen Museums der Stadt Budapest gelangte und heute in der Kiscell-Ausstellung dieses Museums zu sehen ist.[118] Der traditionell als Graf Unwerth bezeichnete Mann mittleren Alters mit lebhaftem Gesichtsausdruck ist im pelzverbrämten eleganten Hausrock und lässig geöffnetem Spitzenhemd, das mit einem hellroten Schal lose zusammengehalten wird, dargestellt. Die rechte Hand, mit einer weißen Spitzenmanschette umrahmt, greift in ein großes Buch, das auf einem Tisch aufgestellt ist und zusammen mit weiteren hier liegenden Utensilien — einem Briefumschlag mit Papierblättern — den Dargestellten als einen „homme de lettres“ ausweist.

Der Auftrag hat Ähnlichkeit mit jenem am Beginn von Palkos Laufbahn, dem Porträt eines Unbekannten aus dem Jahre 1737 in der Nationalgalerie in Prag und bietet daher gute Vergleichsmöglichkeiten zwischen dem Spätstil des Künstlers und seinen Anfängen. Wir können dabei feststellen, daß sich der Künstler in seiner Gestaltungsweise nicht grundsätzlich verändert hat. Die langjährige Übung hat Palkos Bildniskunst nicht zur Routine abgeflacht, sondern zur Entfaltung seiner Möglichkeiten geführt. Der malerische Vortrag ist differenzierter geworden, die Erfassung der Individualität subti-

ler. An Stelle der auftrumpfenden Pose des frühen Bildnisses tritt jetzt eine quasi von innen ausgehende, natürliche Bewegtheit, die durch eine leichte Achsenverschiebung erreicht wird. Die effektivvoll zur Schau gestellte Hand unterstreicht das Transitorische dieses Porträts und steigert zugleich die elegante Gesamterscheinung des Dargestellten.

Etwa in derselben Zeit wie dieses Werk ist wohl auch ein weiteres Porträt entstanden, das sich ebenfalls in Budapest und zwar im Nationalmuseum befindet.[119] Es ist das 1980 auf der Ausstellung »Maria Theresia als Königin von Ungarn« in Schloß Halbturn gezeigte Bildnis des Erzbischofs von Wien, Christoph Anton Graf Migazzi,[120] der gleichzeitig auch Bischof von Waitzen (Vác) war. Das 1973 in die Sammlungen des Museums gelangte Porträt stammt auch aus der Umgebung dieser Stadt.[121] Die Autorschaft Palkos sichert bei diesem, zuletzt in den Meytens-Umkreis eingeordneten Werk[122] ein graphisches Blatt von Johann Gottfried Haid,[123] der laut der Bezeichnung »Franc. Palko Caput pinx«, den Kopf nach Palko gestaltet hatte. Er ist aber dem Budapester Porträt so nahe, daß wir dieses als das benützte Vorbild ansehen müssen.

Zwei weitere, bisher unpublizierte graphische Porträts des Kardinals Migazzi, die ebenfalls auf das Bild Palkos zurückgehen, beweisen die hohe Achtung vor dessen Porträtkunst und die Beliebtheit seiner Bildnisse bei den Zeitgenossen. Von Palko wird auch in diesen zwei weiteren Stichen nur der Kopf Migazzis übernommen, der Büstenabschnitt des Kirchenfürsten ist, den verschiedenen Intentionen der Stecher entsprechend, unterschiedlich ergänzt. So gestaltet Jakob Schmutzer nur ein schlichtes ovales Bildnis mit glatter summarischer Draperie,[124] während der Augsburger Johann Daniel Herz in seinem reichen allegorischen Blatt, das seitenverkehrt nach Palko gestochene Porträt Migazzis zu einer repräsentativen Darstellung ergänzt.[125]

Auch unabhängig von der Bestimmung durch den Stich Haid's ist das Budapester Migazzi-Bild ein so charakteristisches Werk Palkos, daß man es unbedingt in sein Œuvre einreihen muß. Für ihn bezeichnend ist die Modellierung der Gesichtszüge, die lebhaften hellen Farben, sowie die weich gemalte, hier schon fast amorph wirkende Draperie. Für Palko spricht auch der abrupte Abschluß des Porträts nach unten und die angedeutete linke Hand, die in das am Rande des Bildes zum Vorschein kommende rote Gewand greift. Das Motiv der Hand, die in ihrer charakteristischen Haltung zum wichtigen Bedeutungsträger wird und die Komposition malerisch bereichert, während die andere Hand verborgen bleibt, scheint überhaupt bei Palko in seiner späten Schaffenszeit besonders beliebt zu sein. Außer in dem bereits besprochenen Bildnis aus der Kiscell-Sammlung hat er dieses Kompositionsmotiv z. B. auch im Porträt des Fürsten Batthyány in der Österreichischen Galerie angewandt. Auf allen drei Bildnissen finden wir die gleichen, mit roten Umrissen gezeichneten, eleganten, aber auch kraftlosen Hände, die für Palkos Gemälde generell bezeichnend sind.

Als Gegensatz zu diesen bewegten, aber auch unruhigen Porträts Palkos, mit ihrer etwas eigenwilligen Haltung sei hier auf das ruhige, durchgeistigte Porträt Migazzis von Martin Johann Schmidt, genannt Kremerschmidt, hingewiesen, der zwar kein ausgesprochener Bildnismaler war, aber gelegentlich auch bedeutende Porträts schuf.[126] Sein etwa gleichzeitig mit dem Palkos entstandenes Porträt des Erzbischofs von Wien, das sich heute in Schwechat befindet,[127] ist viel ausgewogener und auch verhaltener, gleichzeitig aber auch stärker in der Überlieferung verankert. Es ist bezeichnend, daß die erwähnten graphischen Porträts zwar den Kopf Migazzis von Palkos Bildnis übernehmen, aber statt seiner Bewegtheit eine statische Gesamtkonzeption anstreben, die jener des Kremerschmidt ähnlich ist.

Neben diesen, wohl überwiegend für private Zwecke bestimmten Porträtaufträgen, erhielt Palko in seinen letzten Lebensjahren auch Bestellungen für offizielle großformatige Bildnisse der kaiserlichen Familie. Er-



22. Franz Anton Palko: *Franz I. von Lothringen*, 1765—66. Wien, Schottenhof — *Lotharingiai I. Ferenc*, 1765—66. Bécs, Schottenhof

wähnt wurden bereits die zwei für Kopenhagen bestimmten Werke, von denen Palko nur das Porträt Josephs II. ausführen konnte.[128] Kurz vor dieser Arbeit, 1765, entstanden zwei repräsentative Gruppenbildnisse für das Prämonstratenserstift in Klosterbruck (Louka) in Südmähren. Sie stellen Joseph II. mit seiner zweiten Gemahlin Maria Josepha, umgeben von mehreren Mitgliedern der hohen Aristokratie und Maria Theresia mit ihren jüngeren Söhnen und Bediensteten dar.[129]. Palko traf sich bei dieser Arbeit wiederum mit Franz Anton Maulbertsch, der in derselben Zeit, zusammen mit Josef Winterhalter und Vinzenz Fischer denselben Speisesaal des Stiftes mit Fresken ausmalte, für den Palkos Gruppenbildnisse bestimmt waren.[130] Der neue Kontakt mit Maulbertsch hatte wohl auch auf den Stil Palkos seine Auswirkungen: seine Figuren sind graziler und ruhiger geworden, sie passen sich dem veränderten Stil Maulbertschs aus den 60-er Jahren an. Diese Beziehung[131] verdeutlicht ein Vergleich der Gemälde Palkos mit der Szene »Verleihung des Stephansordens« in der Ungarischen Botschaft in Wien, die Maulbertsch 1768 gemalt hatte.[132]

Ein bisher nicht veröffentlichtes repräsentatives Bildnis, das man sicherlich Franz Anton Palko zuschreiben und es in die Jahre 1765–66 datieren kann, ist ein ganzfiguriges Porträt des Franz I. von Lothringen, das der Künstler für den sog. Zwettlerhof (heute Schottenhof) in Wien gemalt hat. Das heute stark übermalte Bild zeigt den Kaiser im spanischen Mantelkleid, vor einer Architekturkulisse stehend. Mit seiner Linken lehnt er sich an eine Brüstung(?), während er mit der rechten, erhobenen Hand einen Feldherrnstab in seine Seite stemmt. Die Haltung, die jener Josephs II. in Christiansborg stark ähnelt, ist ruhig, der Blick des individuell gestellten Hauptes vom Betrachter abgewandt. Vom

Pathos des etwa zehn Jahre früher entstandenen Lilienfelder Bildnisses des Kaisers ist dieses Werk weit entfernt, lediglich eine große hellrote Draperie, die sich ziemlich unmotiviert hinter der Gestalt ausbreitet und die gewählte, maniert wirkende Haltung der rechten Hand versinnbildlichen noch die repräsentative Aufgabe dieses Porträts.

Der Tod überraschte Palko inmitten intensiver Arbeit am 21. November 1766.[133] Mehrere bestellte Bilder konnten nicht mehr ausgeführt werden.[134] Am 16. März des nächsten Jahres wurde sein Nachlaß, darunter auch »Bilder von guten Meistern« öffentlich versteigert.[135] Die unpublizierten Nachlassenschaftsakten Palkos befanden sich bis 1929 im Justizpalast in Wien, wo sie in diesem Jahr beim Brand des Palastes vernichtet wurden.[136] Die postume Ehrung durch Sonnenfels[137] und der ehrenvolle Platz den Palko in den Erinnerungen Hans Rudolf Füßlis an seine Wiener Studienjahre einnahm,[138] konnten darüber nicht hinwegtäuschen, daß, ähnlich wie sein erfolgreicherer Konkurrent Martin van Meytens, auch Palko schon einer sich zu Ende neigenden Epoche angehörte und daß seine Kunst keine Fortsetzung mehr finden würde. Schon bald nach seinem Tode wurden seine Werke anderen Künstlern, besonders aber seinem jüngeren Bruder zugeschrieben und manche von diesen Irrtümern und Verwechslungen halten sich bis heute. Erst in der letzten Zeit wird sein Œuvre peu à peu rekonstruiert und seine Persönlichkeit gewinnt immer mehr an Konturen. Die wachsenden Kenntnisse über diesen bisher noch immer viel zu wenig beachteten Maler der späten Rokokozeit werden ihm sicher einen bedeutenderen Platz unter den Porträtisten seiner Zeit in Mitteleuropa einräumen als es jetzt der Fall ist.

Maria Pözl-Malikova

ANMERKUNGEN

1 Literatur: Vlastimila Pánková: Přspěvek k otázce barokních malířů rodiny Pálků. In: Umění věků (Festschrift J. Cibulka), Praha 1956, S. 165 ff.; Klára Garas: Zu einigen Problemen der Malerei des 18. Jahrhunderts. Die Malerfamilie Palko. Acta Historiae Artium, Jg. VII (1961), fasc. 3–4, S. 229 f.; Heinrich Schwarz: Franz Anton Palko als Bildnismaler. Mitteilungen der Österreichischen Galerie, Jg. 6 (1962), Nr. 50, S. 18 ff.; Maria Malikova: Zur Tätigkeit des Franz Anton Palko in Preßburg. Alte und moderne Kunst, Jg. 15 (1970), Nr. 110, S. 18 ff.; Klára Garas: Franz Anton Palko als Maler von Altarbildern. In: Orient und Okzident im Spiegel der Kunst (Festschrift H. G. Franz), Graz 1986, S. 115 ff.

2 Ernst Hawlik: Über bildende Künstler in Mähren. Annalen der Literatur und Kunst des In- und Auslandes, Jg. 1810, Bd. III, S. 139 f. (Schlagwort: Franz Palko). Die Angaben zu diesem Aufsatz lieferte dem Autor der damals noch in Brünn lebende Bildhauer Andreas Schweigl, der Palko wohl persönlich kannte.

3 Julius Fleischer: Das kunstgeschichtliche Material der Geheimen Kammerzahlamtsbücher . . . , Wien 1932, S. 112, Nr. 465. Die Höhe der ursprünglich vereinbarten Summe von 1.237 fl. 30 kr. (d. h. 400 Dukaten) deutet an, daß ein großformatiges Bildnis bestellt worden war.

4 E. Hawlik, zit. Anm. 2, S. 140.

5 Otto Andrup: Billederne fra Potentatgemakket. Kunstmuseets Aarskrift 1921–23, (Festschrift K. Madsen), København 1924, S. 22. Zitiert nach der Übersetzung von H. Schwarz, zit. Anm. 1, S. 26.

6 Vgl. dazu: Carl von Lützow: Geschichte der k. k. Akademie der bildenden Künste. Wien 1877, S. 35 ff.; Maria Pözl-Malikova: Franz Xaver Messerschmidt. Wien–München 1982, S. 36 ff.

7 Lit.: Anselm Weissenhofer: Martin de Meytens und der Wiener Hof. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, Jg. IV (1923), S. 45 ff.; Betka Matsche-von Wicht: Franz Sigrist (1727–1803). Weissenhorn 1977, S. 82 ff.

8 Zu Marcello Bacciarelli siehe u. a.: Alina Chyczewska: Marcello Bacciarelli 1731–1818. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973. (Aufenthalt in Wien: S. 16 ff.)

9 O. Andrup, zit. Anm. 5, S. 22. Der Wortlaut dieser Empfehlung ist auch zitiert in: H. Schwarz, zit. Anm. 1, S. 21. Ein weiterer in Erwägung gezogener Porträtist war Pompeo Batoni. Palko hatte zwei Entwurfzeichnungen für die beiden Bildnisse zu liefern, aufgrund derer er dann die Aufträge bekam.

10 Beide Werke sind abgebildet in: O. Andrup, zit. Anm. 5, S. 23, 25. Zu Christian Kollonich siehe Thieme-Becker Künstlerlexikon.

11 Publiziert in: Sonnenfels gesammelte Schriften, Bd. VIII, S.

349 ff. Diese Rede war das »Aufnahmestück« Sonnenfels' für die Mitgliedschaft in der Kupferstecherakademie.

12 Ebenda, S. 357 f. Genannt waren: Tizian, Tintoretto, Rembrandt, Van Dyck, von den Künstlern des 18. Jahrhunderts: Rigaud, Largillière, Houbraken, Vanloo, Nattier, Roslin und Greuze. Siehe auch H. Schwarz, zit. Anm. 1, S. 18 f.

13 Franz Anton Maulbertsch hat bekanntlich 1779 in zweiter Ehe die Tochter Jakob Schmutzers geheiratet. Über eventuelle persönliche Beziehungen Palkos zum Kreis um die Kupferstecherakademie ist bisher nichts bekannt.

14 Siehe: Georges Duplessis: Mémoires et Journal de Jean Georges Wille. Paris 1857. Der Vermittler zwischen Wille und dem Fürsten Kaunitz war der Sekretär des Niederländischen Departements Jakob Emanuel Wächtler.

15 Monika Oberhammer: „Monsieur Weirötter“, autobiographische Notiz eines Tiroler Malers des Rokoko. Alte und moderne Kunst, Jg. 19 (1974), Heft 134, S. 13 ff.

16 Vgl. dazu weiter, S. 14.

17 Carl Heinrich von Heineken: Nachrichten von Künstlern und Kunst-Sachen. Leipzig 1768, S. 250 (Die Familie hieß angeblich urspr. Polke); Romy: Preßburger Maler im 18. Jahrhundert. Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, Jg. 1817, Nr. 90/91, S. 370. Der Autor teilte hier – nach eigener Angabe – die Daten aus dem handschriftlichen Nachlaß des Preßburger Historikers Johann Matthias Korabinsky mit.

18 Johann Ev. Schlager: Materialien zur österreichischen Kunstgeschichte. Wien, o. J. (nach 1850), S. 89 (Anton Polecko).

19 Romy, zit. Anm. 17, S. 371.

20 J. E. Schlager, zit. Anm. 18, S. 89. Anton Palko erhielt für die Arbeit 310 fl.

21 Archiv der Akademie der bildenden Künste in Wien, Sign. 1a „Aufnahms Protokoll für die akademischen Schüler vom Jänner 1738 bis Juli 1765“ – 1e 23 April 1738: Franciscus Palko, natif de Brislaue, en Silésie, peintre de profession, logee . . .

22 Archiv der Akademie der bildenden Künste in Wien, Sign. 1b „Protocollum Der jenigen Academischen Scholaren, welche sich . . . um die . . . aufgesetzte Praemia beworben haben“, März 1739 (Zeichnen nach dem Modell).

23 Ebenda. Franz Xaver Karl Palko bewarb sich dreimal um die Medaille, im März 1744 im Zeichnen nach dem Modell (2 Stimmen – kein Preis), 1745 in der Malerei (1. Preis) und im Zeichnen nach dem Modell (4 Stimmen, kein Preis).

24 Inv. Nr. 0,2373 und 0,2374, erworben 1944 in Nürnberg.

Beide Bildnisse sind an der Rückseite gleichlautend bezeichnet: „Humillimus Servus F. A. Palcko fecit Ao 1737“.

25 Beide Werke befanden sich 1910 in Berlin und wurden als Porträts von Maria Theresia und Franz I. von Lothringen im Buch: „Briefe einer Kaiserin. Kaiserin Maria Theresia an ihre Kinder und Freunde“ in diesem Jahr publiziert. H. Schwarz (zit. Anm. 1, S. 24) übernahm diese Bezeichnung, vermutete aber, daß die Signatur falsch gelesen wurde und die Werke mit 1757 datiert waren. Seine Meinung wurde übernommen im Ausstellungskatalog „Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II“, Melk 1980, S. 617, Nr. 1321 u. 1322. Das richtige Zitat der Signatur und des Datums bringt Pavel Preiss im Ausstellungskatalog „Österreichische Barockmaler aus der Nationalgalerie in Prag“, Wien, Oberes Belvedere, 1977–78, S. 116 f., Nr. 62 u. 63, behält aber die Identifizierung der Dargestellten mit Maria Theresia und Franz I. von Lothringen bei.

26 Vgl. dazu die Kritik an dieser Zuweisung von K. Garas, zit. Anm. 1 (Festschrift H. G. Franz), S. 121 f., der ich mich anschließe. Das Aussehen des jungvermählten Paares vermitteln mehrere Bilder die 1736–37 anlässlich ihrer Heirat entstanden sind. (Siehe: Gerda und Gottfried Mraz: Maria Theresia, München 1979, Abb. S. 32 und 34–35).

27 Dieselbe Meinung vertritt auch K. Garas, zit. Anm. 1 (Festschrift H. G. Franz), S. 121.

28 Falls sich bei genauerer Untersuchung herausstellen sollte, daß die Steinplatte eine antike Inschrift trägt, so könnte es sich auch um die Darstellung eines Antiquarius oder Kunstliebhabers handeln.

29 Das Geburtsjahr 1717 wurde nur aus der Angabe des Alters von F. A. Palko bei seinem Tode im Jahre 1766 errechnet. (Wienerisches Diarium 1766, Nr. 95 – alt 49 Jahre). Wir wissen aber von anderen Fällen, daß solche Altersangaben in der Quellenliteratur des 18. Jahrhunderts oft irrig sind.

30 Klara Garas: Kupecky Studien. Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts, No 50, Budapest 1978, S. 79 ff., Abb. Nr. 66–68.

31 Das Bildnis befand sich 1781 in Bamberg, in der Sammlung des Grafen von Rothenstein, seitdem ist es verschollen. Lit.: Eduard Šafařík: Joannes Kupecky. Prag 1928, S. 75, Nr. 26. Kupecky malte öfter Bildnisse seiner Malerkollegen, von denen manche bisher nicht identifiziert sind (Siehe: František Dvořák: Jan Kupecký. Prag 1956, Abb. 58, 59, 61).

32 Konrad Adolf Ritter von Albrecht (1682–1751) ist der Autor des bekannten „Albrechtokodex“, der sich heute in der Österreichischen Nationalbibliothek befindet. Lit.: Franz Matsche: Die Kunst im Dienst der Staatsidee Kaiser Karls VI. Berlin–New York 1981, 1. Bd., S. 45 ff.

33 Vgl. dazu u. a.: Franca Zava Boccazzi: Episodi di pittura veneziana a Vienna nel Settecento. In: Venezia Vienna, Milano 1983, S. 25 ff.

34 Vgl. die im zitierten Aufsatz von F. Zava Boccazzi abgebildeten Werke von Rosalba Carriera, besonders aber das Porträt der Kaiserin Amalie Wilhelmine (S. 55, Nr. 60), das sich heute in Dresden befindet.

35 In der Quellenliteratur wird von dem jüngeren Bruder, Franz Xaver Karl Palko ausdrücklich behauptet, daß er die Venezianer und G. M. Crespi studiert hat. Lit.: Christian Ludwig von Hagedorn: Lettre à un Amateur de la Peinture ... Dresde 1755 S. 299.

36 Lit.: Michael Libmann: Giuseppe Maria Crespi. Dresden 1976 (über die Bildnisse Crespi siehe S. 38 ff.). Darüber hinaus vgl. auch das Bildnis des Principe Hercolino, Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 789 (Führer durch die Sammlungen, S. 41, Abb. 59) und das Porträt eines Musikers in der Staatsgalerie in Stuttgart (neuer Ankauf, nicht im Katalog).

37 Rummy, zit. Anm. 17, S. 371. Aus dieser Tätigkeit Palkos für den Primas Emmerich Graf Esterházy in Preßburg wurde von den späteren Biographen Palkos oft eine Tätigkeit in Diensten eines Grafen (oder Fürsten) Esterházy in Wien gemacht (siehe u. a.: V. Pánková, zit. Anm. 1, S. 168 u. 169).

38 Mehrere „auserlesene Stücke“ von ihm besaß laut Korabisky (publ. von Rummy) auch der Hofkammerrat Franz Török, damals in Diensten von Emmerich Esterházy, der oft einen Vermittler zwischen den Kirchenfürsten und den Künstlern gespielt hatte.

39 Lit.: Anna Petrová-Pleskotová: Maliarstvo 18. storočia na Slovensku. Bratislava 1983, S. 30; Ivan Rusina: Renesančná a baroková plastika v Bratislave. Bratislava 1983, S. 102, Abb. 62.

40 Pál Voit: Franz Anton Pilgram 1699–1761. Budapest 1982, S. 132 ff.

41 Publiziert in: M. Malikova, zit. Anm. 1, S. 18, Abb. 1.

42 Rummy, zit. Anm. 17, S. 371.

43 Siehe Anm. 23.

44 Rummy, zit. Anm. 17, S. 371.

45 Pavel Horváth: Výtvarní umelci a stavební remeselníci na Slovensku v posledných storočiach feudalizmu. IV. Vlastivedný časopis, Jg. XXVII (1978), Nr. 4, S. 189.

46 K. Garas, zit. Anm. 1 (Acta Historiae Artium), S. 246, Abb. S. 231. Das Werk trägt die Signatur „D. Polko Pinxit 1748“.

47 Heute in der Mährischen Galerie in Brünn, Inv. Nr. A3. Abb. in: H. Schwarz, zit. Anm. 1, Nr. 14.

48 H. Schwarz nennt auf S. 19 als Vorbild einen Stich nach dem Porträt des Bischofs Jacques Bénigne Bossuet von H. Rigaud.

49 Nach E. Hawlik, zit. Anm. 2, S. 139 verließ Franz Anton Palko Mähren nach dem Tod seiner Frau. Diese, die Witwe des mährischen Bildhauers J. G. Schaubberger, heiratete Palko am 20. 2. 1748 in Brünn (V. Pánková, zit. Anm. 1, S. 165).

50 E. Hawlik, zit. Anm. 2, S. 139.

51 Ebenda, S. 140.

52 Laut frdl. Hinweis von Dr. Miloš Stehlik, Brünn, dem ich auch für die Zusendung einer Aufnahme danke. Das Werk ist bisher nicht publiziert.

53 K. Garas, zit. Anm. 1 (Festschrift H. G. Franz), S. 116 f.

54 Heute in der Österreichischen Galerie in Wien. Das Bildnis Ferdinands I. (Inv. Nr. 4061) befindet sich in der ständigen Ausstellung im Unteren Belvedere, jenes Maximilians II. im Depot. Die Ansicht H. Schwarz', daß die Porträts Ende der 50-er oder Anfang der 60-er Jahre entstanden sind und für eine Ahnengalerie bestimmt waren, übernimmt auch Elfriede Baum in: Katalog des Österreichischen Barockmuseums im Unteren Belvedere in Wien, Wien–München 1980, Bd. II, S. 542 f., Abb. S. 541. Beide Bilder befanden sich bis 1938 an Ort und Stelle, 1941 gelangten sie in die Österreichische Galerie, später kam eines, das Bildnis Maximilians II. zurück in das Finanzministerium, seit 1985 ist es von neuem in der Galerie.

55 Lit.: Beppo Mauhart (Hrsg.): Das Winterpalais des Prinzen Eugen. Wien–München–Zürich–Innsbruck 1979, S. 54 ff. Die ursprüngliche Galerie des Prinzen Eugen wurde von den Grafen Königsegg Erps in zwei Räume geteilt, einer davon war der sog. gelbe Salon.

56 Im Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek befinden sich alte Aufnahmen, die das Aussehen dieses Salons noch mit den Bildern Palkos vermitteln. Ein Bild Carl Molls „Interieur aus dem Palais des Prinzen Eugen von Savoyen“, das ebenfalls diesen gelben Salon mit einem der Bilder Palkos zeigt, war auf der X. internationalen Ausstellung im Glaspalast in München zu sehen (Katalog S. 298, Nr. 1066, Abb. S. 104). Siehe auch: K. Garas, zit. Anm. 1 (Festschrift H. G. Franz), S. 122 f.

57 Seit 1985 im Depot der Österreichischen Galerie. Das ursprünglich aus dem 18. Jahrhundert stammende Bild trägt rechts unten die Jahreszahl, bzw. die Signatur der Übermalungen: „Friedrich Schilcher 1842“ und darunter schwer lesbar „1812“.

58 Unter diesem Namen (aber schon mit Fragezeichen versehen) wurde das Porträt Maria Theresias 1985 auf der Ausstellung „Staat und Kirche in Österreich“ in St. Pölten gezeigt (Katalog S. 135, Nr. 173, mit Abb.). Die Bilder haben stattliche Ausmaße (laut Katalog 268 × 151 cm), eine Signatur ist nicht sichtbar. Ich danke Herrn Abt Dr. Norbert Mussbacher S. O. Cist. für die Erlaubnis, beide Werke zu besichtigen und sie zu fotografieren und Herrn Dr. Felix Vongrey O. Cist. (†) und Dr. Stephan Sommer O. Cist. für ihre Auskünfte. Laut frdl. Mitteilung von Dr. F. Vongrey hatte schon vor Jahren Herr Dr. Friedrich Kryza-Gersch, Leiter der Sammlungen am Schloß Eggenberg in Graz beide Bilder mündlich Franz Anton Palko zugeschrieben.

59 Beide Werke sind wahrscheinlich zu Beginn des Siebenjährigen Krieges (1756–1763) entstanden, auf den sie wohl durch die Art der Herrscherdarstellung Bezug nehmen.

60 Vgl. dazu die zahlreichen zeitgenössischen Stiche, auf denen Maria Theresia ähnlich, als „mater castrorum“ dargestellt ist.

61 Zur typologischen Ableitung dieser Statue siehe: M. Pötzl-Malikova: Die Statuen Maria Theresias und Franz I. Stephans von Lothringen von Franz Xaver Messerschmidt. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XXXIV (1981), S. 131.

62 Vgl. z. B.: Birgitta Lisholm: Martin van Meytens d. y., Malmö 1974, Abb. 42, 43.

63 H. Schwarz, zit. Anm. 1, S. 23: Ferdinand I. und Matthias; E. Baum, zit. Anm. 54, S. 542 f.: Ferdinand II (das ausgestellte Bildnis); K. Garas, zit. Anm. 1 (Festschrift H. G. Franz), S. 122, Anm. 11: Ferdinand II. und Maximilian (ohne näherer Angabe).

64 Wolfgang Hilger: Ikonographie Kaiser Ferdinands I., Wien 1969, Taf. 46–54. Der Kaiser trug aber kein in der Mitte gescheiteltes Haar wie es auf dem Bildnis Palkos zu sehen ist.

65 Vgl. dazu das Giuseppe Arcimboldo zugeschriebene Porträt Maximilians II. mit seiner Familie im Kunsthistorischen Museum Wien (Günther Heinz–Karl Schütz: Porträtgalerie zur Geschichte Österreichs von 1400 bis 1800. Wien 1976, Abb. 64) und ein graphisches Porträt Maximilians II. aus dem Jahre 1566 (Abb. in: Hugh Trevor-Roper: Princes and Artists. London 1976, S. 90).

66 Der alte Titel dieser Behörde lautete: „Münz- und Bergwesens-Directions-Hofcollegium“.

67 Rummy, zit. Anm. 17, S. 371.

68 Siehe dazu: M. Malikova, zit. Anm. 1, S. 23, wo der Einfluß Pittonis auf Palko betont wird.

69 Vgl. Klara Garas: Franz Anton Maulbertsch 1724–1796. Budapest 1960, S. 21 ff.

70 Siehe weiter, S. □.

71 Franz Martin Haberditzl: Franz Anton Maulbertsch, Wien 1977, S. 538.

72 Ebenda, S. 266. Eine Zeichnung Winterhalters nach Palkos Gruppenporträt „Maria Theresia und ihre jüngeren Söhne“ für die Prämonstratenser in Klosterbruck (Louka) hat H. Schwarz publiziert (zit. Anm. 1, S. 22, Abb. 17).

73 In meinem Aufsatz (zit. Anm. 1, S. 23) habe ich Palko meiner heutigen Ansicht nach viel zu stark in Gegensatz zur zeitgenössischen

österreichischen Kunst gebracht, darunter auch zu F. A. Maulbertsch. Ich möchte von dieser Meinung, vor allem was Maulbertsch betrifft, jetzt Abstand nehmen. Zum Kolorit von Maulbertsch siehe auch: Ivo Krsek: František Antonín Maulbertsch, Praha 1974.

74 M. Malíkova, zit. Anm. 1, S. 18, Anm. 8.

75 Ebenda.

76 Publiziert von H. Schwarz, zit. Anm. 1, S. 22 f. In letzter Zeit sind Zweifel an dieser Zuschreibung geäußert worden und diese Werke wurden dem Kreis um M. van Meytens zugewiesen. Vgl. K. Garas, zit. Anm. 1 (Festschrift H. G. Franz), S. 124, Anm. 35. Die Werke tragen aber so ausgeprägt Palkos Handschrift und sind von Meytensscher Darstellungsweise derart entfernt, daß meiner Meinung nach die Zuschreibung von H. Schwarz richtig ist.

Ich danke bei dieser Gelegenheit Herrn Prof. Dr. Franz Weninger, Direktor des Niederösterreichischen Landesmuseums, für die Aufnahmen der Suttner-Bildnisse und für seine Unterstützung bei meinem Vorhaben.

77 Diese Inschrifttafeln aus dem 19. Jahrhundert befinden sich bei den Bildern. Sie waren, zusammen mit der Stammtafel der Freiherren von Suttner — publiziert in *Constant von Wurzbach*: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Bd. 41, Wien 1880, S. 11 — die Grundlage für meine Identifizierung der abgebildeten Personen.

78 Laut frdl. Mitteilung von Herrn Dr. G. W. Rizzi, den ich in dieser Frage konsultiert habe. Der Bauplan, den Matthias von Suttner in der Hand hält und den H. Schwarz als Umbauplan des Schlosses Kirchstetten nennt, ist seiner Meinung nach bisher auch nicht eindeutig zu identifizieren.

79 H. Schwarz, zit. Anm. 1, Abb. 19 (irrtümlich als „Leopold Gundacker von Suttner mit Familie“ bezeichnet).

80 Maria Anna Garelli war die einzige Erbin einer berühmten, aus Bologna stammenden Ärztfamilie. Ihr Vater, Pius Nicolaus Garelli, war auch Präfekt der Hofbibliothek unter Karl VI. und besaß selber eine berühmte Bibliothek. Sein Sohn Johann Baptist Garelli, der Bruder Maria Annas und letzter männlicher Sproß der Familie, war mit Antonia von Suttner verlobt, die nach seinem Tode im Jahre 1741 dann F. X. Koller von Nagy-Mánya geheiratet hat. Lit.: *Gustav Freiherr v. Suttner*: Die Garelli. Wien 1888.

81 Siehe H. Schwarz, zit. Anm. 1, S. 23. Das Todesjahr Leopold Gundackers von Suttner wurde als „terminus ante quem“ angenommen.

82 Vinzenz Ferrerius, 1752 geboren, dürfte auf diesem Bild etwa 6-jährig sein, seine Schwester Anna Therese, geboren 1745, 13–14-jährig.

83 Heute befindet sich dieses Plafondgemälde, das wahrscheinlich gleichzeitig mit den Bildern Palkos in Auftrag gegeben wurde, in Heiligenkreuz-Gutenbrunn. Es wird in der Literatur unterschiedlich datiert. Während H. Schwarz (zit. Anm. 1, S. 23) 1759 als das Entstehungsjahr annimmt, datiert K. Garas dieses Gemälde viel früher, um 1750 (zit. Anm. 69, S. 199).

84 Ich danke bei dieser Gelegenheit Frau Marie Therese Baronin Suttner für die freundliche Erlaubnis die Bilder zu besichtigen.

84a Max Dvořák (Hrsg.): Österreichische Kunsttopographie, Bd. V. Die Denkmale des politischen Bezirkes Horn in Niederösterreich, Wien 1911, S. 228 (Art des Schuppen, um 1725), Abb. S. 227, Fig. 260.

85 Ebenda (Süddeutsch, um 1745).

85a Nicht in der Österreichischen Kunsttopographie genannt.

86 Der heutige Aufstellungsort dieser Bilder ist ziemlich ungünstig, so daß man über ihr Verhältnis zu den Gruppenbildnissen Palkos schwer etwas grundsätzliches aussagen kann. Erst bei einer eingehenden Betrachtung aus der Nähe kann man entscheiden, ob sie nachträgliche Teilkopien oder früher entstandene Vorlagen sind.

87 Es waren vor allem Ereignis- und Zeremonienbilder. Nur selten entstanden Gruppenbildnisse der kaiserlichen Familie, wie z. B. das bekannte Familienbildnis aus der Werkstatt Meytens', heute im Schloß Schönbrunn (Abb.: B. Lisholm, zit. Anm. 62, Farbtafel II.).

88 Vgl. das von Martin van Meytens gemalte Gruppenporträt der Familie des Grafen Nicolaus Pálffy aus den Jahren 1752–53, heute in der Österreichischen Galerie (E. Baum, zit. Anm. 54, S. 430 f., Abb. S. 435).

89 Vgl. dazu die beiden vorher genannten Bilder von M. van Meytens.

90 François Desportes benutzte dieses Motiv mehrmals, z. B. in seinem Selbstporträt, heute in Paris, Louvre und in dem Porträt des jugendlichen Josef Stanislaus Sapieha, heute auf Schloß Wilanow bei Warschau. Lit.: *Wojciech Fijałkowski-Irena Voisé*: Portrety polskie v galerii willanowskiej. Warszawa 1978, Abb. S. 77, Nr. 57.

91 Nationalgalerie Prag. Inv. Nr. DO 4837. Lit.: *Rakouské umění 18. století*. Praha 1964 (Ausstellungskatalog der Nationalgalerie Prag auf Schloß Jemniště), S. 54, Nr. 7. Das Bild wurde damals ohne Kenntnis seiner Beziehung zu den Kirchstettner Porträts von E. A. Šafařík Franz Anton Palko zugeschrieben. Im Familienbesitz befindet sich ein weiteres Bild, das als Bozzetto zum Gruppenbildnis der Juliana Katharina von Eybl Ende 1969 im Dorotheum in Wien versteigert wurde (Katalog der 585. Kunstauktion, S. 10, Nr. 88, Taf. 41). Dieses Bild ist meiner Meinung nach erst nachträglich von einem unbekannten Künstler nach Palkos Gruppenporträt gemalt worden.

92 Kunst und Geist Frankreichs im 18. Jahrhundert. Wien 1966 (Ausstellungskatalog, Wien, Oberes Belvedere), S. 104, Nr. 67, Abb. 19.

93 Während das erwähnte halbfigurige Porträt sie sitzend darstellt, ist ihre Pose auf dem großen Gruppenbildnis etwas in die Diagonale verschoben, so daß sie sich zu ihrem Sohn neigt. Die veränderte Haltung führte wohl zu einer steifen Gestaltung des linken Armes und Beines.

94 Lit.: *Johann Georg Prinz von Hohenzollern*: Die Porträts der Marquise de Baglion und der Marquise de Pompadour. Pantheon, Jg. XXX (1972), S. 301 ff.

95 Vgl. die Zeichnung des Jacques André Portail „Junge Dame mit einem Negerbediensteten“ in der Graphischen Sammlung Albertina in Wien (Inv. Nr. 12100). Lit.: *Otto Benesch*: Meisterzeichnungen der Albertina. Salzburg 1964, S. 370, Abb. 215.

96 Siehe die Zeichnung der Madame Pompadour mit ihrem Töchtern von François Guérin, in der Graphischen Sammlung Albertina in Wien (Inv. Nr. 12266). Lit.: O. Benesch, zit. Anm. 95, S. 372, Farbtafel XXIII.

97 Vgl. z. B. die Figuralkompositionen Francesco Guardi. Ein konkretes Vorbild ist mir aber nicht bekannt.

98 Es ist mir nicht gelungen in den publizierten Schriften von J. G. Wille und F. M. Grimm einen Hinweis auf Palkos Aufenthalt in Paris zu finden. Der gut informierte P. J. Mariette, der Zeichnungen von Palkos jüngerem Bruder besaß und in Kontakt mit seiner Witwe stand, beschließt seinen ausführlichen Text über Franz Xaver Karl Palko mit der kurzen Bemerkung: „M. Heineken ajoute, qu'un frère de Palko, médiocre peintre de portraits, vit encore à Vienne. Il y est mort en 1769“. Lit.: *Pierre Jean Mariette*: Abecedario (Archives de l'art français). Paris 1853–62, Bd. IV, S. 72. Die Frage eines eventuellen Pariser Aufenthalts F. A. Palkos kann nur durch direkte Nachforschungen in Paris geklärt werden.

99 René Gaillard (1722–1790) war einer der besten graphischen Interpreten des Werkes von François Boucher, später ein enger Mitarbeiter von J. B. Greuze. Lit.: E. Pognon — Ives Bruand: Bibliothèque nationale. Inventaire des fonds français, 18. siècle, Tome IX, Paris 1962, S. 374.

100 Hans Heinrich Füßli: Allgemeines Künstlerlexikon, II. Teil, V. Abschnitt, Zürich 1810, S. 1015.

101 Diese Meinung vertritt nach mündlicher Mitteilung auch Herr Doz. Dr. Pavel Preiss, Prag.

102 Der Stecher ist zwar auf den Blättern mit *** bezeichnet, Gaillard hat sie aber im Mercure de France als eigene Werke vorgestellt (Vgl. z. B. Mercure de France, Jg. 1756, vol. II, S. 204 f.).

103 Diese vier Blätter desselben Formates wie die Stiche nach Palko, befinden sich in: Staatliche Museen, Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin, Kupferstichkabinett. Lit.: E. Pognon — I. Bruand, zit. Anm. 99, S. 384, 397.

104 Bekannt sind lediglich Stiche mehrerer französischer Stecher, darunter auch Gaillard, nach Heiligenbildern von Franz Sigrist. Es handelte sich dabei aber um Illustrationen für ein religiöses Erbauungsbuch, das 1753–55 in Wien und Augsburg erschienen ist und nicht um freie, in Paris einzeln verkaufte Blätter. Lit.: B. Matsche-von Wicht, zit. Anm. 7, S. 235 ff.

105 Augsburg, Deutsche Barockgalerie, Inv. Nr. 12178. Lit.: Katalog der Gemälde, Augsburg 1984, S. 193 f., Abb. 110.

106 K. Garas, zit. Anm. 1 (Festschrift H. G. Franz), S. 124, Anm. 35.

107 Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen in den Staatlichen Museen zu Berlin (DDR), Nr. KDA 236/1885 (als „Junges Paar mit Hunden“ betitelt).

108 Heute im Puschkin-Museum in Moskau. Signiert und datiert 1762. Das Porträt des Diplomaten und bekannten Kunstsammlers entstand während eines Besuches in Paris und wurde dort von J. Tardieu nachgestochen. Lit.: French Painting from the Pushkin Museum of Fine Arts Moscow, Leningrad 1979, Nr. 64, mit Abb.

109 Puschkin-Museum in Moskau, signiert und datiert 1759. Entstanden in Paris, wo René Gaillard danach ein graphisches Blatt gestochen hat. Lit.: French Painting ... Nr. 63 mit Abb.

110 Fürst Dimitrij Galitzin starb 1795 in Wien. Sein Name ist hier bis heute noch durch den „Galitzinberg“, wo er ein Landhaus mit prächtigem Garten besaß, lebendig geblieben. Lit.: *Realis*: Curiositäten und Memorabilien-Lexicon von Wien. Wien 1846, Bd. I, S. 472 f.

111 Lit.: M. Malíkova, zit. Anm. 1, S. 18 ff. und K. Garas, zit. Anm. 1 (Festschrift H. G. Franz), S. 118 ff.

111a Olmütz, Erzbischöfliches Palais, Inv. Nr. 2559 und 2555. Siehe: Ausstellungskatalog „Mistrovská díla starého umění v Olomouci“, Oblastní galerie, Olomouc 1967, S. 88 ff., mit Abb. (Zuschreibung von E. A. Šafařík).

112 K. Garas, zit. Anm. 1 (Acta Historiae Artium), S. 232, Abb. 2 u. S. 246. Den Hintergrund des Porträts bildet eine ähnliche ovale Kollonade, wie auf dem Augsburger Bild.

113 K. Garas, zit. Anm. 1 (Acta Historiae Artium), S. 246. Nach der Legende dieser Stiche sind die Gesichter nach Werken J. C. Reinspergers, die Gestalten aber nach Palko gestochen.

114 Enikő D. Buzási: Maulbertschs ungarische Auftraggeber in Bildnissen. In: Franz Anton Maulbertsch und sein Kreis in Ungarn, Sigmaringen 1984, S. 90 f., Abb. S. 94, Nr. 6.

115 *Paul Tausig*: Die erste moderne Galerie Österreichs in Baden bei Wien 1811. Wien 1909, Nr. XXXVII und LXII. Als Autor wird hier Franz Xaver Karl Palko genannt, doch sind diese Werke viel wahrscheinlicher dem in Wien lebenden Porträtisten Franz Anton zuzuschreiben.

116 *E. Baum*, zit. Anm. 54, S. 544, Nr. 389, Abb. S. 543. Das Porträt wurde von *H. Schwarz* F. A. Palko zugeschrieben (zit. Anm. 1, S. 27, Anm. 5), bis dahin galt es für ein Werk Martin van Meytens', später Franz Xaver Karl Palkos.

117 Katalog der Ausstellung, S. 475, Nr. 715. Laut frdl. Mitteilung des Stiftsarchivars, *Dr. Wilfried Kowarik OSB*, befindet sich im Stift Melk kein Archivmaterial zu diesem Bild.

118 Inv. Nr. K. M 69. 13. Für den freundlichen Hinweis auf dieses Bild danke ich Herrn Doz. Dr. *Pavel Preiss*, Prag, für nähere Angaben über dieses, bisher nicht publizierte Werk Frau Dr. *Enikő D. Buzási*, Budapest.

119 Nationalmuseum Budapest, Historische Bildergalerie, Inv. Nr. 73, 2.

120 Katalog der Ausstellung, S. 194, Nr. 212 (Unbekannter Maler).

121 Laut frdl. Auskunft des Herrn *Dr. György Rózsa*, Budapest.

122 *E. D. Buzási*, zit. Anm. 114, S. 100, Abb. S. 99, Nr. 9.

123 Abb. in: *Elisabeth Kovács*: Ein theologischer Zensurprozess Wiener Geschichtsblätter, Jg. 1975, Heft 1, S. 75, Abb. 2.

124 Nationalmuseum Budapest, Historische Bildergalerie, Inv. Nr. 322.

125 Ebenda, Inv. Nr. 3313.

126 Vgl. das Bildnis des Domherrn Wödl, um 1768, in der Österreichischen Galerie. Lit.: *E. Baum*, zit. Anm. 54, S. 614, Nr. 438, Abb. S. 615.

127 Heute im r. kath. Pfarrhof. Laut Inschrift hat Kardinal Migazzi 1768 das Bildnis selbst der Pfarre geschenkt.

128 Siehe S. 1.

129 Publiziert von *H. Schwarz*, zit. Anm. 1, S. 19 ff., Abb. 15, 18, heute im Depot der Mährischen Galerie. Beide Werke waren auf der Ausstellung „Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II.“ im Jahre 1980 in Stift Melk zu sehen (Katalog der Ausstellung, S. 400 f., Nr.

388, 389 mit Abb.). Das von *H. Schwarz* publizierte Bozzetto zu dem Gruppenbildnis „Maria Theresia und ihre jüngeren Söhne“ ist heute verschollen. Im Dorotheum Wien wurde 1975 ein Porträt der Maria Josepha versteigert, das eine gewisse Beziehung zu ihrer Darstellung auf dem Klosterbrucker Gruppenbildnis zeigt. Die Zuschreibung an F. A. Palko ist aber nicht sicher. Ein weiteres Werk, das bei dieser Versteigerung F. A. Palko zugeschrieben wurde, ist sicher nicht sein Werk (Siehe: Katalog der 609. Kunstauktion, Wien 1975, S. 12 f., Nr. 99, 100, Abb. Taf. 42, 43). In letzter Zeit wurde Palko auch ein Gruppenbildnis mit einer Begräbnisszene zugeschrieben, das sich in der r. kath. Kirche in Galanta in der Slowakei befindet. Meiner Ansicht nach gehört es aber nicht in sein Œuvre (Lit.: *A. Petrovč-Pleskotová*, zit. Anm. 39, S. 31, Abb. 184).

130 *K. Garas*, zit. Anm. 69, S. 212, Nr. 1777. Die Fresken sind vernichtet.

131 *Günther Heinz* vermutet dagegen eine Annäherung Palkos an den Stil Martin van Meytens' in dieser Zeit (Lit.: *Günther Heinz*: Bemerkungen zur Geschichte der Malerei zur Zeit Maria Theresias. In: *W. Koschatzky* (Hrsg.): Maria Theresia und ihre Zeit, Wien 1979, S. 284).

132 *K. Garas*, zit. Anm. 69, S. 217, Nr. 230, Abb. 196.

133 Wienerisches Diarium 1766, Nr. 95 (Mittwoch den 26. Wintermonat): „Verstorbene: 21. Wintermonat – Vor der Stadt: Hr. Franz Palko k. k. akadem. Malher b. roten Hahn an der Landstraße, alt 49 J.“

134 Siehe S. 1. Unter diesen nicht mehr ausgeführten Werken befand sich, wie bereits gesagt wurde, auch die einzige bekannte Bestellung von Maria Theresia.

135 Angekündigt wurde diese Versteigerung in: Wienerisches Diarium 1767, Nr. 20 (Mittwoch den 11. März), Anhang, o. S.

136 Laut frdl. Mitteilung von *Dr. Klaus Lohrmann*, Stadtarchiv Wien.

137 Siehe S. 1.

138 *H. R. Füßli*: Annalen der bildenden Künste für die österreichischen Staaten, I. Teil, Wien 1801, Einleitung u. S. 59. Palko wird hier neben Troger, Gran, Maulbertsch u. a. zu den besten Malern Wiens gezählt.

FRANZ ANTON PALKO PORTRÉFESTÉSZETÉHEZ

A magasrangú megbízók és műértő körök által nagyra becsült, ma kevésbé ismert és öccsével, Franz Xaver Karl Palkóval gyakran összetévesztett Franz Anton Palko (1717?–1766) a Mária Terézia-kor legérdekesebb festőjelenései közé tartozik. Ez ideig csupán hízágosan megismert életműve oltárképek mellett mindenekelőtt reprezentatív portrékból áll.

Ezekre a többnyire nagyalakú, fényűző képmásokra túlnyomórészt egyházi köröktől kapott megbízást. Palko művészi pályáját két jelentékeny egyházi hatalmasság szolgálatában kezdte, ezek gróf Esterházy Imre, Magyarország hercegprímása és Ferdinand Julius Troyer gróf, olmtüzi hercegek voltak. Működése nyilvánvalóan ugyane körök további megrendeléseivel vezetett. Kevésbé sikeresnek tűnik a művész a bécsi udvarnál. Több olyan arcképet ismerünk ugyan, amelyeket Palko a magas arisztokrácia részére alkotott, mégis, egyetlen kivételzett művet sem, amelyet magának a császári családnak készített volna. Valójában nem tudott a hivatalos bécsi udvari portréfestők, mindenekelőtt a Mária Terézia által favorizált Martin van Meytens ellenében igazán érvényesülni.

Köztudomásúan feszült viszonya Meytensszel lehetett egyik oka annak, hogy a Kaunitz kancellár által támogatott művészpártok egyike, amely ellenzékben állt Meytensszel, az Akadémia akkori igazgatójával szemben, sikra szállt Palko mellett. A csoport szószólója, Josef von Sonnenfels 1768-as ismert előadásában „A portréfestő érdemeiről” Palkót mint Bécs egyedüli portréművészt emeli ki, míg Martin van Meytens meg sem említi.

Franz Anton Palko jellegzetes, gyakran öntörvényű portréművészetének genezisét nem egyszerű felkutatni. Szilárdan gyökerezik ugyan a hivatalos udvari képmások hagyományában, egyúttal érzékenyen reagál különböző, a korban időszerű irányzatokra. Az észak-itáliai, különösen a velencei festészet bővölését később kiegészíti a kortárs francia arcképművészet iránti érdeklődése. Ugyanakkor Palko kihasználja apjának nyilvánvaló kapcsolatát Johannes Kupezykkel, továbbá találkozásait

Maulbertschsel, akivel gyakran került össze munkája során. Portréinak kulisszaszerűen felépített háttére és néhány, akár a Commedia dell'arte-ből kölcsönzött mellékszereplője valószínűvé teszik, hogy a színpadi művészettel is érintkezésbe került.

Palko művészi pályájának kezdetét homály fedi. Breslauból (Wroclaw) származott, ahol apja festőként működött. 1738-ban Bécsben találjuk, ahol április 23-án beiratkozik az Akadémiára. Minden bizonnyal presztízsokokból tette ezt a lépést, minthogy ekkor már képzett festő lehetett. Egy évvel korábban ugyanis már elkészítette első két ismert portréját. Ezek a prágai Nemzeti Galéria félalakos képmásai egy ismeretlen házaspárról, amelyek a korábbi irodalomban tévesen mint Mária Terézia és Lotharingiai Ferenc arcképei szerepeltek. Míg a női portré kompozíciója egy széles körben elterjedt sémát követ, a férfi beállítás a neves műértő, Konrad Adolf von Albrecht Johannes Kupezyk-féle képmását veszi át. A lány, folyékony festésmód ugyanakkor Giuseppe Maria Crespi befolyására vall. Ennek a korai feladatnak a fölényes megoldása és a benne már kibontakozott személyes stílus kérdésessé teszi Palko eddig elfogadott 1717-es születési évszámát. Kevésbé valószínű, hogy alig húsz évesen festette volna ezeket az érett műveket. Inkább összhangban állna ezzel születésének mintegy öt évvel korábbra történő datálása.

Ezeket a korai műveket Palko eddig ismert űuvrejében nagy úr követi. A negyvenes évek elején Pozsonyba telepedett, ahol gróf Esterházy Imre, Magyarország primása szolgálatába lépett. Ebből az időből származik a hercegeknek egészalakos képmása, amely minden bizonnyal 1743-ban, az új Szent Erzsébet-templom fölszentelésének alkalmából készült. Ma a templom oldalfolyosóján található. A primás emberien egyszerű, élet után festett arca előképül szolgált Esterházy grafikai portréjához, amelyet még ugyanez évben Jeremias Rugendas metszett Pozsonyban.

Az érsek 1745-ben történt halála után Franz Anton Palko nem maradt sokáig Pozsonyban. 1747-ben már

Brünnben találjuk, ahol Ferdinand Julius Troyer gróf, hercegérsek számára dolgozik.

A művész brünni korszakából ez ideig csak kevés portré ismert; egy reprezentatív, egészalakos képmás Troyer bíborosról, ma a Morva Galériában (Brno), továbbá I. Ferdinand és II. Miksa császár nagyformátumú ábrázolásai (Bécs, Österreichische Galerie), amelyeket 1752-ben Prinz Eugen hajdani téli palotája, a Hauptmünzamt és a bányászati főhatóság új székhelye számára rendelték meg tőle Bécsben. Egy „D. Polko pinxit 1748” szignatúrájú kisméretű férfiképmás a Budapesti Szépművészeti Múzeumban Franz Anton Palko helyett inkább apjának tulajdonítható.

Palko 1750-es évekbeli munkáit két reprezentatív képmással egészíthetjük ki, amelyek Lilienfeld apátságában találhatók. Az eddig kevés figyelemre méltott művek Lotharingiai I. Ferencet és Mária Teréziát ábrázolják. A két kép abban az időben készült, amikor Mária Terézia örökösödéséért ismét föllángolt a harc, és erre vonatkozó utalásokat tartalmaznak. A császár páncélos, babérkoszorús hősként jelenik meg a képen, a császárnő mint „mater castrorum”. Az első, némiképp elfogódott hivatalos képmások után a művész az udvari pompaki-fejtés bemutatásának már minden eszközét uralja és tudatosan alkalmazza azokat. Fejlődéséhez nagyban hozzájárult az kortárs velencei festészet ösztönzése mellett Franz Anton Maulbertsch művészete is, elsősorban az intenzív színesség és a képzelettel, dinamikus ábrázolás terén.

Troyer kardinális 1758-ban bekövetkezett halála után Franz Anton Palko elhagyja Brünn és Bécsbe költözik. A bécsi korszak, amely a művész utolsó életszakasza, művekkel legjobban meg támogatott. Az első nagy feladat, amelyet 1758–59 táján, röviddel Bécsbe érkezése után (vagy még a brünni idők végén) teljesített, négy csoportportré a Suttner családról Kirchstetten kastély számára. A nagyméretű képek jelenleg Heiligenkreuz-Gutenbrunnban vannak, a Niederösterreichisches Barockmuseumban. Bemutatják Matthias Suttner egy építész és az intéző társaságában, építési tervek szemlélése közben; második feleségét, Juliana Katharina von Eyblt, amint családijával a szalonban kávézik; fiukat, Leopold Gundacker von Suttner az erdőben, vadászaton; és végül ennek feleségét, Maria Anna Garellit gyermekeikkel a parkban. A főszereplők — akik ekkorra már jórészt meghaltak — ábrázolásához korábbi, félalakos családi portrék szolgálták előképkül, közülük Leopold Gundacker és felesége arcképei feltehetőleg magától Palkótól valók. Egy, a Leopold Gundacker vadászatához készült bozzetto a prágai Nemzeti Galériában van, egy további, publikált vázlat a Juliana Katharina von Eyblt bemutató csoportképhez mára elveszett.

A kirchstetteni csoportportrék Palko oeuvre-jének legigényesebb művei közé tartoznak és egyúttal a rokokó kor legjelentősebb csoportportréi közé Ausztriában. Ennél a feladatnál a művész annak az országnak a művészetére támaszkodott, amelyben az ilyen zsánerszerű társasági portrék kedveltek voltak, s ez Franciaország. A 18. századi francia festészet közvetlenül is példát nyújtott az egyes személyek megformálásához, de a képek koloritját is a francia rokokó művészet befolyásolta. A lilienfeldi

képek dinamikája itt már hiányzik, idilli, sőt bukolikus alapérzés uralkodik, amely inkább megfelelt a feladatnak és a korízlésnek.

Palko az akkoriban széles körben elterjedt grafikai lapok útján szerezhetette meg ismereteit a francia portré-művészetről. Esetleg közvetlen módon is találkozhatott a kortárs francia festéssel. Életében és munkásságában éppen az 1750-es évekről leginkább hiányos a tudásunk, olyannyira, hogy egy párizsi tartózkodás ténye sem kizárható. Erre vall, egyelőre konkrét bizonyítékok híján, két grafikai lap René Gaillard prominens párizsi metszőtől és kiadótól „Le Précepteur inutile” és „L’Agréable lecture” címmel, amelyeket két lappangó Palko-zsáner-kép után metszett.

A kirchstetteni csoportportrékkal függ össze egy ismeretlen házaspár kettős képmásához készült színvázlat is, amely 1970-ben Bécsből Augsburgba, az ottani Barockgalerie-ba jutott. Palko szerzőségét Franz Salvernak a kép után készült, eddig publikálatlan metszete bizonyítja. A lap címe, „Une Ébauche Du Peintre”, és az a körülmény, hogy itt nem a kész kép, hanem vázlata szolgált metszettelőképkül, valószínűsíti, hogy Palko végül nem kapott rá megbízást.

A művész bécsi periódusából ismert egyes portrék sorát két további művével egészíthetjük ki, mindkettő Budapesten található. A félalakos portrékon Palkóra valának az élénk, világos színek, a drapéria lágy modellálása és az ábrázoltak elegáns, mozgalmassá póza. Az első, eddig közöletlen képmás, amelyet hagyományosan Unwerth gróf portréjaként tartanak számon, a Budapesti Történeti Múzeumé és a kiscelli kiállításon szerepel. A második arckép, szintén a 18. század hatvanas éveiből, Bécs érsekét, Gróf Christoph Anton Migazzit ábrázolja. Ezt a legutóbb Meytens körébe sorolt művet a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka őrzi. Míg az első képnél a Palko-attribúciót mindeddig csak stílári megmondolások indokolják, a második kép besorolását a művész oeuvre-jébe Johann Gottfried Haid metszete is erősíti. Az ő lapján kívül még két metsző — Jakob Schmutzer és Johann Daniel Herz — számára is előképkül szolgált a budapesti festmény Migazzi arcvonásainak megőrkítéséhez.

A Palko életének végén, 1765–66-ban festett hivatalos császári családi képmások sorába, ilyenek a klosterbrucki (Louka) premontrai kolostor és a koppenhágai Christianborg kastély számára megrendeltek, még egy, ez ideig nem publikált egészalakos portré tartozik Lotharingiai I. Ferencről, amely a bécsi Zwettlerhofban (ma Schottenhof) található.

A halál intenzív munka közben lepte meg Palkót 1766. november 21-én. Több megrendelésnek már nem tudott eleget tenni, köztük Mária Terézia egyetlen ismert megbízatásának, amely férje, Lotharingiai I. Ferenc posztumusz portréjára szólt. Palko portréművészete nem talált folytatókra, a fiatalabb generáció az arcképfestésben is más utakat keresett. Halála után röviddel művét elfeledték és más művészeknek történő helytelen attribúciókkal elhomályosították. Csak az utóbbi időben fedezték fel újra fokozatosan életművét és ismerték el művészi jelentőségét.

A MAGYAR KORONÁZÁSI JELVÉNYEGYÜTTES KUTATÁSÁNAK HAT ÉVE*

A hazaérkezés előtt

Amikor a magyar koronázási jelvények 1978 elején hazaérkeztek, bizonyos tekintetben tudományos vákuumba kerültek. A helyzet megértéséhez tudni kell azt, hogy a jelvénytörténet, aminek valóságos megalapítója a legfőbb képviselője a Warburg tanítvány Percy Ernst Schramm volt — az ő néhány évvel korábban bekövetkezett halála miatt megtorpant. Távoztával megszűnt a frissen önállósult diszciplína, a történettudomány e művészettörténettel, régészettel, pecsét- és pénztörténettel, valamint a szokásrendek kutatásával rokonítható, illetve párosuló újfajta elágazásának korábban kialakult szervezetsége. Schramm ugyanis nagyszabású kompilátor volt, s ugyanakkor igen nagy hatású kutató. Számos eredményét mint posztulátumot vették át. Nagyvonalaian alapozta az új diszciplínát, s ezért szívesen dolgozott másokkal. Így készült a máig kézikönyvként használatos háromkötetes nagy összefoglalása a középkori uralmi szimbolikáról (*Herrschaftszeichen und Staatssymbolik*, Stuttgart, 1954—1956), valamint a középkori német uralkodók emlékeit felsorakoztató, második kötetét és a szuplementumot tekintve posztumusz munkája (*Denkmale der deutschen Könige und Kaiser*, München, 1962, 1978; F. Mitherrichel és H. Fillitzcel).

Ez a viszonylag rövid ideig tartó folyamat, egy önálló tudományág anyagának kibányászása, rendszerezése, módszerének kialakítása involválja annak a lehetőségét, hogy bizonyos általánosságban kimondott következtetései, konkrét esetekre szabva korrekcióra, revízióra szorulnak. Ez természetesen bármiféle tudományos eredmény alkalmazásának velejárója; itt azért hangsúlyozom ezt, mert a magyar koronázási jelvények, s különösképpen a magyar korona esetében éppen erről az alapvető problémáról van szó. A korona ugyanis kétségkívül egyik főszereplője volt a jelvénytörténet e „hőskorának”. Részben Schramm égisze alatt, részben ettől kissé távolabb számos tanulmány, könyv íródott róla; a művekre recenziókkal reflektáltak, viták alakultak ki, történészek művészeti kérdésekhez szóltak hozzá, s fordítva is; művészettörténészek történeti kérdésekben alakítottak ki álláspontokat.

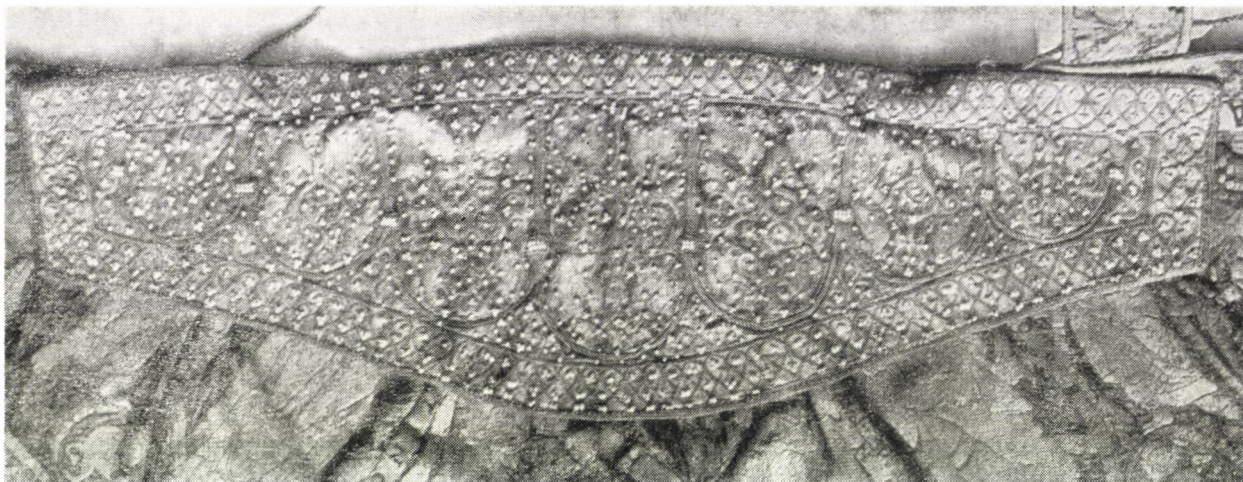
A korona tudománytörténete fent vázolt fejezetének színtere a külföld volt, igen csekély hazai hozzájárulással, kizárólag recenziók formájában, részben e sorok írójától a háború után megjelent új monográfiák és tanulmányok ismertetése (in: *Művészettörténeti Értesítő*, 1957, 128—130), valamint több mint egy évtizeddel később Deér József monumentális korona monográfiájának visszhangja (*Die Heilige Krone Ungarns*, Wien, 1966). Utóbbi mindössze három tétel: László Gyula in: *Századok*, 1972,

459—470.; Komjáthy Miklós, Szent István koronája-e a szent korona, *Élet és Tudomány* 1970, 43. sz. 2023—2027; Györffy György, Mikor készülhetett a szent korona, *ibid.* 1971. 2. sz. 58—63. Meglehetősen paradox helyzet, aminek vannak politikai motívumai is. S a számításba vehető okok között valószínűleg nem az a tény a leg súlyosabb, hogy a jelvények ekkor már külföldre kerültek, sőt igen hamar az Amerikai Egyesült Államok kincstárába, ami gyakorlatilag lehetetlenné tette korszerű kutatásukat (erre alább visszatérek), hanem az adott korszak hazai politikai mentalitása. Ezt tapasztaltam jómagam is a magyar koronázási palástról írott disszertációmmal kapcsolatban (megj. in: *Acta Historiae Artium*, 1958, 181—221.) A dolgozatot a mindig kitűnő tájékozottságú szakember, Dercsényi Dezső kezdeményezésére írtam; fogadtatása természetesen nem a szakma, hanem a politikai minősítés szempontjából volt negatív.

A magyar korona külföldi kutatása, mint tudjuk, nem jelenti kizárólag külföldiek kontribúcióját. Az első tanulmányokat Bárányné Oberschall Magdolna tette közzé, aki az 1938-as Szent-István-jubileum alkalmával megejtett szemle eredményeit igyekezett hasznosítani, majd Bogay Tamás, aki igen kitűnő bibliográfiái munkássága mellett egyik korai recenziójában egy újfajta elmélettel, nevezetesen a III. Béla számára eredetileg baszileuszi koronának készült magyar korona elméletével tarkította a kutatás képét, s végül Deér József, több változó eredményű részlettanulmánnyal és ismertetéssel. A későbbiek során, mint erről már esett szó, a mindmáig legnagyobb szabású monográfiával adózott a koronának. Egyben az ő műve jelenti a legnagyobb paradoxont is a magyar korona újabkori tudományos irodalmában. Deér, aki a mű csaknem minden művészettörténeti, jelvénytörténeti, tipológiai és történeti kérdését nagy alaposággal tárgyalta, maga sohasem látta a koronát. A jelvények elzárása és hozzáférhetetlensége a kutatás számára ugyanis már a második világháború előtt megvalósult. Itt most nem részletezendő politikai megfontolások miatt az 1938-as szemlén a koronát csak nézni, de érinteni, vizsgálni nem volt szabad. Ettől függetlenül a korona esete eklatáns példája annak, hogy a vizsgálati módszerek mennyire szemléleti kérdést jelentenek, s mennyire korhoz kötöttek. A második világháború után ugyan ketten is részletesen megvizsgálhatták a tárgyat, az egyik korona-monográfus, a Weitzmann-disszertáns Patrick J. Kelleher mellett a korai középkori kincsművészet akkori legjobb ismerője, Albert Boeckler (Cf. Schramm, i. m. III. 731 ff.) is.

Négy évtizeddel ezelőtt azonban egyszerűen mások voltak az autopszia kíváncsai mint mainapság. A változás a hatvanas évektől számítható és összefügg részben a két nagy zománckorpusz, a „déli” és az „északi” zománckorpusz gyűjteményes feldolgozásának a menetével, valamint az olyan nagy tárgyak restaurálásával mint a kölni Háromkirályok ereklyetartó láda, a conquies-i Sainte-Foy-szobor, a Saint-Maurice d'Agauni fejedelmek-lyetartó, valamint az elefántcsontborítású Cathedra Petri címen tisztelt későkaroling trónus a Vatikánban. (Kopasz Károly ajándéka a pápának 875 után. Cf. Schramm—

* A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottsága 1984. novemberi ülésén foglalkozott a koronázási jelvények hazaérkezése (1978) óta folytatott kutatásokkal. Erre az alkalomra készült Marosi Ernő, Kovács Éva és Lovag Zsuzsa referátuma, amelyeket a Művészettörténeti Bizottság döntése alapján az alábbiakat közlünk. Az előadások jegyzetek nélkül készültek, az idézett publikációkra a szerzők a szöveg közben hivatkoznak. A közölt képek a három referátumot együttesen illusztrálják.



1. Humerale gallérként szolgáló szegélydísz (amictus parura): a koronázási palást gallérja, 12. század második fele. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

Mütherich, i. m. Nachträge, 475; V. sz.) Mai szemléletünk szerint egy tárgy éppúgy magánhordozza készülésének és sorsának a technológiából, a sérülésekből, hiányokból, hozzátételekből, javításokból összeálló történetének nyomait, mint egy épület. Ezeket is kell regisztrálni és értelmezni ahhoz, hogy megbízhatóan feltárjuk azokat a tartalmakat, amiket hordoz. Ezek a részletek azonban, pontosabban a feltárásukat célzó munkák gyakorta háttérbe szorulnak a stíluskritikai, tipológiai, illetve jelvénytörténeti és történeti megfontolások, posztulátumok és érvek mellett. Ez az egyébként akkoriban eléggé általánosnak tekinthető tudományos magatartás felemás szemléletet és gyakorlatot szült. Végül is nem arról van szó, hogy a kutatók nem vették figyelembe s nem próbálták értékelni a technikai adottságokat, sérüléseket, javításokat, de egyetlen elmélet próbakövének sem tekintették, hogy az adott tárgy állaga egyáltalán megengedhetővé teszi-e azt. Deér nagy munkáját az teszi majdnem tragikussá, hogy akkor látott napvilágot, amikor a tárgyak vizsgálatának új, részletesebb módszere mindinkább teret kapott. Hogy művét egyáltalán elkészíthesse, ő ugyanis kénytelen volt a korábbi vizsgálatokra (főleg Boecklerére) építeni, valamint Kellehernek és a marburgi Fotótárnak a második világháború után készült fényképfelvételeire hagyatkozni, amiket elégségesnek nyilvánított olyan kényes kérdések eldöntésére, mint például az alsó koronapánt átalakításának mikéntje stb. Más vonatkozásban, így a felső rész eredeti formájának eldöntésében már óvatosabban járt el, amennyiben ezzel egyáltalán nem is foglalkozott, nyilván a vizsgálati körülmények bevallhatatlanul elégtelen mivolta miatt.

Mindezek ellenére sem mondható, hogy Deér könyve a maga idejében korszerűtlen volt. A körkörös komplexitás fontosságának felismerése, s ugyanakkor e szempont megvalósításának korlátozottsága jellemzi a korszak legnagyobb ötvösségtörténeti vállalkozását, a velencei San Marco székesegyház kincstárának tárgyaitól és a híres oltártábláról nemzetközi összefogással készült nagy *catalogue raisonné*-t is, amit Deér nemcsak behatóan ismertett (in: Byzantinische Zeitschrift, 62—1969, 308), hanem bizonyos értelemben részt is vett benne. Nyilvánvalóan a velencei művészet jelentőségének új megvilágítása a középkori európai művészet és művelődés perspektívájában indította el azt a gondolatot, aminek eredményeképpen a magyar korona felső zománc sorozata stílári és keltezési kérdéseinek megoldását ebben a koordináta-rendszerben próbálta kijelölni. Ennek a dolgozatnak (Die byzantinisierenden Zellschmelze der Linköping-Mitra und ihr Denkmalkreis, TORTULAE, Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten, Römi-

sche Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte, 30. Supplementheft, 49 ff.) minden eredményét átemelte a nagy monográfiába. Erdemben ugyan nem reflektált rá a magyar kutatás, de végkövetkeztetése, a kései datálás egyike volt azoknak a mozzanatoknak, amik a Deér féle monográfia sokkoló hatását kiváltották. Ez a mű ugyanis bizonyos tekintetben paralizálta a magyar kutatást, noha az ellenkezője is történhetett volna, hiszen a politikai klíma e tekintetben megjavult. A nagy erudíció, a hatalmas apparátus vagy kritika nélküli recepciót eredményezett, vagy ellenkezőleg, nyomasztó hatást keltett és sokszor áttételes, komplikált elemzései gyanúsán hatottak, s végső soron inkább érzelmi töltésű ellenkezést váltottak ki. Így a „pótkorona” eszméje, vagyis annak bizonygatása, hogy az „eredeti” magyar királyi koronát Mácsói Anna hercegnő, IV. Béla lánya, királyi apja halála után egyéb kincsekkel vejéhez, a cseh királyhoz vitte Prágába. Mivel a meglehetősen számú írásos forrásból az valószínűsíthető, hogy az elvitt klenódiatok soha Magyarországra vissza nem kerültek, Deér ebből kiindulva V. István koronázására tételezi fel az új, a mai korona készítését. Ez a gondolat sor a már korábban megrendült szentistváni eredet mellett a korona áttételes kapcsolatának lehetőségét is megrendíteni látszott az első magyar királlyal — bár korántsem tekinthető újdonságnak. Lényegében leírta már Pauler is, akinek tekintélye igazán rendíthetetlen a magyar történettudományban, a II. világháború előtt felújította egy Stippek József nevű nem csehbeli, s ezt vallotta (szóbeli közlés e sorok írójának 1959-ben) Josef Cibulka, a cseh művészettörténetírás és jelvénytörténet jeles mestere is.

Deér nagy művére tehát sem az ő, sem a magyar tudomány nivójához méltó reflexió nem válaszolt. Ez természetesen azt is elárulja, hogy a kutatás lehetősége bizonyos irányban eltorlaszolódtott. Nem lehetett a magyar koronázási jelvényekhez addig érdemben hozzászólni, amíg arra volt szükség, hogy olyan mozzanatokot kellene bonyolult tárgy-filológiával (és kétes végeredménnyel) kutatni, amiket egyszerű ránézéssel el lehet dönteni. Ezért történt, hogy amennyiben foglalkoztak a koronával, főleg történészek tették, akik számára a tárgyak materiális mivoltából adódó tények, a valóban vitatott stíluskritikai és zománctechnikai megfigyelések elhanyagolhatónak, rosszabb esetben félretolhatónak látszottak. Így esett az, hogy Deér után, sőt igazában a jelvények hazaérkezése után is először történészek szólaltak meg, de ezeknek a munkáknak egy része nemcsak felfogását, hanem dátumát nézve is valójában a megelőző kutatási periódushoz tartozik (Györffy, Vajay, Bertényi).

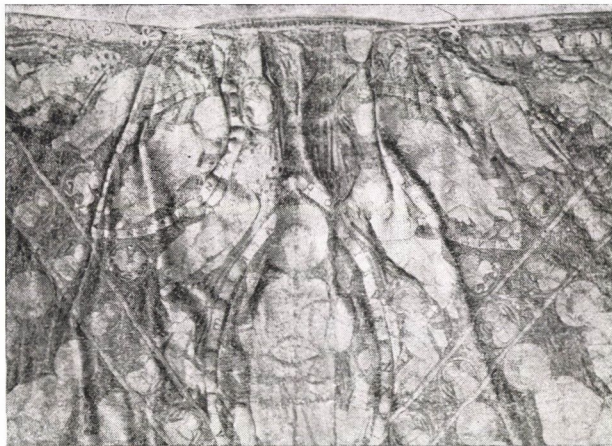
Magam az Árpád-kori ötvösségről szóló kis összefoglaló munkámban Deér eredményeit idéztem, egyetlen

ponton, a felső zománcok keltezését illetően fejezve ki kételyeimet, mivel a filigrán-keretek 13. századi datálását saját kutatásaim nem igazolták. Egyébként kialakult bennem a meggyőződés, hogy perújrafelvétel a tárgyak új, beható vizsgálata nélkül értelmetlen, ezért nem vállalkoztam például a Székely György szervezte eszmetörténeti konferencián a koronáról szóló előadásra (helyette a magyar címer kialakulásáról beszéltem).

Ambivalens érzéseink ellenére a Deér-monográfia ma is alapvetőnek tekinthető, s többnyire így is kezelik, aminek praktikus okai is vannak, nevezetesen, hogy a koronát érintő számos kérdés forrásai, irodalma, kritikája, mint egy kézikönyvben együtt található benne. Ehhez hozzá kell tenni még azt, hogy noha végkövetkeztetései éppen a tárgytörténész szemében megkérdőjelezhetők, komplex módszere, a művészettörténet eredményeinek és szempontjainak korrekt ismerete és használata mindenkori előkelő helyet jelölnek ki számára a magyar koronázási jelvények tudományos megismerésének történetében. Logikus volt tehát, hogy a jelvények hazaérkezésére készült, de még a szállítás előtt írott kis Nemzeti Múzeum-i vezető, Lovag Zsuzsa munkája nagymértékben Deér könyvére támaszkodott.

A „Koronabizottság”

A jelvények hazaérkezése után igen rövid időn belül Pozsgay Imre kulturális miniszter összehívta a később Koronabizottság néven ismert grémiumot, egy tárcaközi bizottságot a jelvényekkel kapcsolatos kutatási, konzerválási feladatok koordinálására, ami Köpeczi Béla akadémikus, a MTA főtitkár-helyettesének elnöklétével kezdte meg működését. Nem titok, hogy a bizottság összehívásában az a múlt századi példa lebegett szem előtt, amikor ugyancsak a Tudományos Akadémia égisze alatt Ipolyi



3. A magyar koronázási palást (részlet) a nyaknál nagy ráncokkal

Arnold vezetésével megtörtént a jelvények akkori fogalmak szerint korszerű vizsgálata és a vizsgálatokról jelentés készült, ami sokáig alapul szolgált a jelvények megismeréséhez.

[Az eredeti névsor (Fülep Ferenc, Györffy György, Kádár Zoltán, Kovács Éva, Kovács Tibor, Köpeczi Béla, László Gyula, Lovag Zsuzsa, Miklós Pál, Székely György, Szvetnik Joachím) azóta többször változott, s harmadik elnöke az elhunyt Fülep Ferenc helyett a Magyar Nemzeti Múzeum új főigazgatója, Fodor István lett.]

A bizottság elé kitűzött feladatok a lényegét érintették: „A bizottság feladata meghatározni azon kutatások programját, amelyek szükségessé teszik a korona és a koronázási jelvények közvetlen vizsgálatát. Az elmúlt időszakban megjelent sokféle, olykor egymásnak ellentmondó és ideológiailag valamint tudományos szempontból sem mindig helytálló közlések után megnyugtató lenne, ha bizonyos idő elteltével a bizottság jelentés formájában tájékoztatást adna az ereklyék történetéről, jelentőségéről.

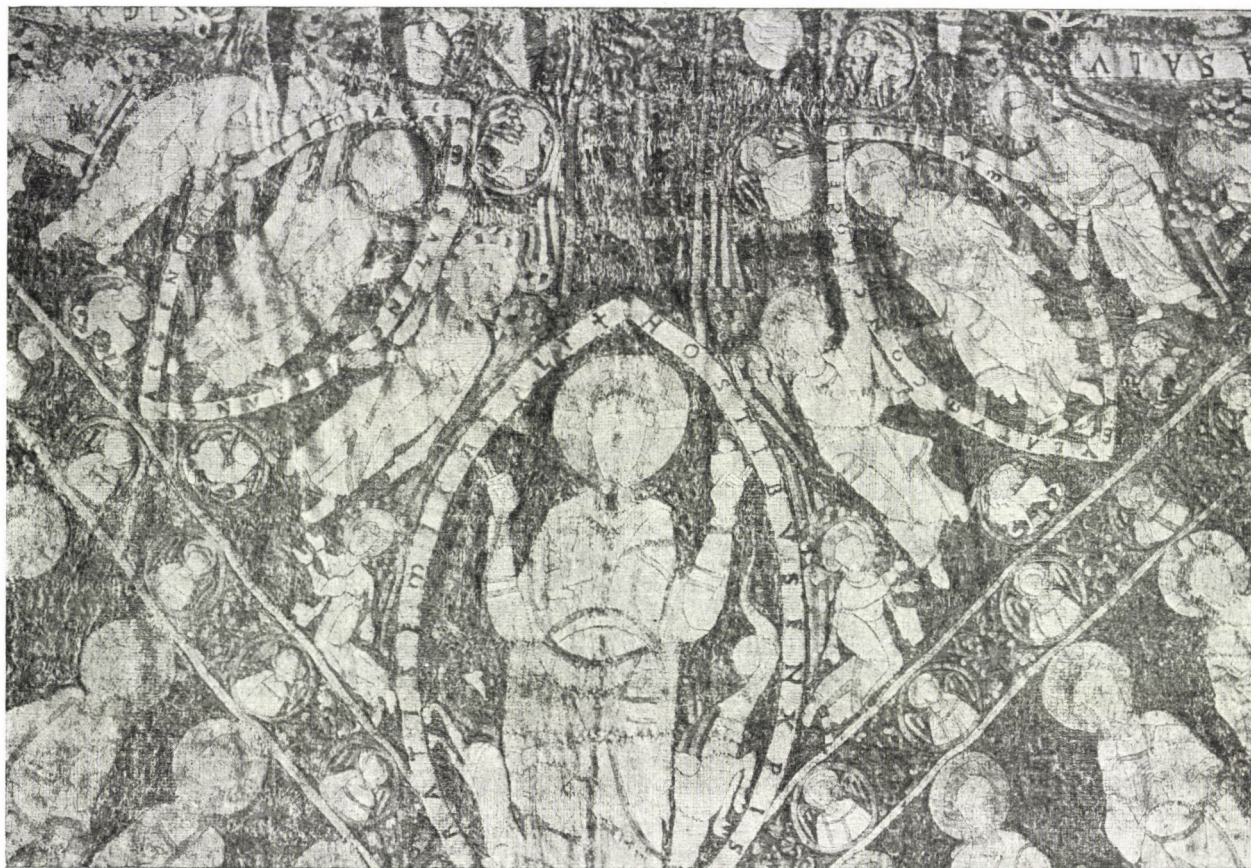
Kérem, hogy a bizottság vizsgálja meg azokat a teendők is, amelyeket a műtárgyak tartós őrzése, konzerválása, esetleges restaurálása érdekében el kell végezni. A bizottság, illetve a kutatók munkájának megkönnyítése érdekében a Nemzeti Múzeum fotódokumentációt készített. Úgy rendelkezünk, hogy hetente legalább egy alkalommal az erre kijelölt személyek részére biztosítsák a műtárgyak közvetlen tanulmányozását. Az ehhez, szükséges kutatási feltételekről a Nemzeti Múzeum főigazgatója gondoskodik.” (a kulturális miniszter leveléből — 1978. febr. 2.)

Természetesen nem kívánom a Bizottság immár hat éves tevékenységét végigkísérni, de ettől nem is tekinthetek egészen el, mert a Bizottság munkájának pozitívan és negatívan értékelhető mozzanatai egyaránt döntően meghatározzák az elmúlt hat év tudománytörténeti képét, legalább annyira, mint a különféle publikációk értékeléséből leszfűrhető tanulságok.

Ez a bizottság dönt ugyanis lényegében minden, a tárgyak vizsgálatát, konzerválását, kiállításmódját illető kérdéstről, kivéve a végleges elhelyezésüket, ami máig is függőben van. Pontosabban a kialakult gyakorlat szerint a bizottság terjeszti elő döntésre a mindenkor művelődési miniszternek jóváhagyásra a felmerülő javaslatokat. Nem történt arról intézkedés, hogy a bizottság meghatározott ideig működik-e, vagy ellenkezőleg, egy láthatóan változó tagságú grémium dönt állandóan a jövőben is a koronázási jelvényekkel kapcsolatos teendőkről. A tagságot az elnök hívja össze alkalmankint. Vítas kérdésekben szavazattal a többségi döntést fogadják el, attól függetlenül, hogy jelen van-e a társaság minden tagja vagy nem.



2. Szent Callixtus miseruhában, díszes humeraléval. Reims, Székesegyház nyugati homlokzata, déli kapu, 13. század eleje



4. Előbbi a ráncok kibontása után

Tág tere van annak, hogy bizonyos, már eldöntött kérdéseket újra tárgyaljon, róluk újabb határozatokat fogalmazzon meg, ami sokszor legalább annyira a hatékonyság rovására megy, mint amennyire elősegítheti a megfontolt és körültekintő döntéseket.

A grémium hatéves működése során részint többet, részint viszont határozottan kevesebbet valósított meg vállalt feladataiból. A megtorpanásoknak az oka kifejezett szemléletváltozás, a műtárgytól vissza az erekyéig, a tudományos vizsgálatok óhajtsától a tárgyakba vetített történeti, nemzeti érzelmi és szimbolikus értékek őrzéséhez, aminek hatékony keretétül szolgál — nолensvolens — a biztonsági szempontok fokozott érvényesítésének kényszere is.

A jelvények megérkezéével páratlan helyzet alakult ki; a bizottság tagjainak nagy része természetesnek tartotta, hogy bár kivételes értékű, jelentőségű és érdekességű tárgyakról, de mégiscsak műtárgyakról van szó, melyeknek megismerése és megőrzésüknek biztosítása indokoltta tesz bizonyos vizsgálatokat. Minden tárgyat illetően komplex vizsgálatok igénye merült fel, a történeti forrásanyag revideálásával párhuzamosan, a vizsgálatok szigorú dokumentálása, állagleírás közzététele, illetve — a Magyarországon mindig is kísértő — nagy díszmű megjelenítése avatott szerzők tollából, külföldi szakemberek bevonása speciális szakmai és konzerválási problémák konzultálására, kutatóbázis kialakítása stb. Györfly György vetette fel, hogy a MTA Atomfizikai Kutató Intézetében el lehetne végeztetni a korona anyagának fémötvözet vizsgálatát is (1978 áprilisa).

A kezdeti elképzelések a megvalósulás során természetesen sokat módosultak. A Bizottság égíse alatt megvalósult munkák és kétségtelen eredménynek elkönnyvelhető mozzanatokkal alább részletesebben ismertetem. Így a következőket:

a) Nemzetközi tudományos konferencia összehívása 1981 szeptemberében;

b) A konferencián elhangzott előadások megjelentetése, s ezzel az INSIGNIA REGNI HUNGARIAE három kötetre tervezett sorozatának megindítása (1982);

c) A koronázási palást részletes technikai vizsgálata a szükséges konzerválási munkák előkészítésére, valamint az INSIGNIA második kötetének, tehát a palást leírásának, ill. korszerű bemutatásának céljából. (A rutinvizsgálatok eredményét az egyik résztvevő textilrestaurátor azóta közölte. Hátra van még e nyersanyag történeti értékelése és kiegészítése.)

Egyáltalán nem sikerült a Bizottságnak koordinálnia a koronázási jelvényekkel kapcsolatos megnyilatkozásokat, acélból, hogy azoknak kellően megalapozott tudományos szintjét biztosítsa. Ez valószínűleg túlságosan is pretenziós elhatározás volt, s végül is magában hordozta egyfajta cenzúra kialakulásának lehetőségét is, ami a tudományos életben nem feltétlenül szerencsés jelenség.

A jelvények hazaérkezése ünnepélyes, nemzeti jelentőségű esemény volt, s egybeesett István király történeti jelentőségének újjáértékelésével, aminek egyik legfőbb megnyilatkozása volt Györfly nagy monográfiája. István király napjainkban ismét népszerű, de a népszerűségnek ára van. Jelenleg van „István a király”, ez a fehér atlasz-selyem IV. Károlyra emlékeztető rock operahős, immár „minden magyarok királya”, az Intelmek tükrében univerzális szellemű Karoling uralkodói eszmények szerint regnáló első keresztény magyar uralkodó helyett, vagy az a másik, az álkeresztény, pogány sámánoktól tanult kozmográfiái tudást és napkultuszt koronába kódoló, századok távolából marslakóként üzenő, akinek a koronáját Jimmy Carter hazaküldötte.

Megítélésem szerint a koronabizottság tagjai nem azért hibáztathatók, hogy nem reagáltak e speciális



5. Szent Lőrinc vértanú alakja a palást alsó sávjáról, rajta medaillont ábrázoló folt

„korona-folklorra”, hanem azért, hogy nem alakítottak ki következetes elvi álláspontot képviselőikkel szemben. Tanult történész azonnal látja a hasonló elméletek kép-
telenségét és az efféle „módszertani újítások” abszurditá-

sát, s ugyanakkor azzal is tisztában van, hogy éppen képtelen és abszurd mivoltuk miatt az effélék cáfolása annyira időrabló, ami nem áll arányban az elért „ered-
ménnyel”. A nagyközönség tájékoztatásának meg nem az a módja, hogy komolyan vitatkozva rangot adjunk dilettáns képzelgéseknek. Hatalmi szóval ilyesmit leállí-
tani nem lehet (lehetett), s talán nem is tanácsos. A Bizott-
ság nem is ebben, hanem inkább túlzott liberalizmusban
marasztható el, pontosabban egyfajta ál-objektív szem-
léletben, amennyiben kezdetben ezeket a nyilvánvalóan
áltudományos megnyilatkozásokat tudományos vitára
alkalmasnak tartotta, s első képviselőiket, vakmerő
mérnököket és matematikusokat szólni engedte a nemzet-
közi tudományos konferencián is — a jelenlevő külföldi
szakemberek udvarias megrökönyödésére.

Ennél nagyobb hiba, hogy a Bizottság már-már a köz-
vélemény hangjának fogadta el, sőt bizonyos megnyilat-
kozásaitól e megszállottan nyilvánosságot követelő cso-
portnak hagyta magát döntéseiben befolyásolni. Az ő
fellépésüktől datálható ugyanis az a ki nem mondott, de
hatóerőként működő elv, miszerint a tudományos kíván-
csiség már-már kárhóztatandó tulajdonság e tárgyakkal,
kiváltképen a koronával kapcsolatban. Sőt a bizottság
defenzívába szorult, a kezdeményezést a vizsgálatokat
illetően átvette az orvosi műszerekkel tevékenykedő ipá-
ros részleg, miközben a koronán a legközönségesebb
anyag-próbát, ezt a századok óta szokásos közönséges
aranyvizsgálatot sem végeztük eddig el.



6. Előbbi hátoldalról, nagy öltésekkel felerősítve a támasztó
szövetekre



7. Szent Bertalan apostol alakja, részlet a koronázási palástról

Nemzetközi tudományos tanácskozás

(Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 1981. szept. 22—24.)

A koronabizottság kezdettől fogva tervezte a jelvények bemutatását a nemzetközi tudományos világnak. Az eredeti elképzelés szerint ezt a tanácskozást megelőzte volna a tárgyak beható vizsgálata és a vizsgálatok eredményének közzététele, ami azzal járt együtt első időkben, hogy a bizottság elhárította a külföldi szakértők kérését a tárgyak megtekintésére és a hazai szakemberek egy csoportjára korlátozta azt. Nemcsak a magyar koronázási jelvényegyüttes egyes darabjainak nemzetközi mércével is kimagasló művészeti és történeti jelentősége, de az egészséges tudományos magatartás is azt diktálta, hogy ezt az interdiktumot feloldja, sőt konzultálásra specializáltakat külön is meghívjon. Így került sor arra, hogy még a tudományos tanácskozást megelőzően Budapestre utazzon Sigrid Müller-Christensen Münchenből és Mechtild Flury-Lemberg a berni Abegg-Alapítvány textilrestaurátor műhelyének vezetője. Mindketten a magyar koronázó paláستtal leginkább rokon bambergi paramentumok második világháború után végzett restaurálásának résztvevői. Ezenkívül Müller-Christensen asszony azon kevesek közé tartozott, akik a háború után megvizsgálták a palástot, sőt Münchenben ő írta le a náci által elrabolt kincsek számbavétele alkalmával. A korona megvizsgálására engedélyt kapott még David Buckton, a British Museum munkatársa.

A tudományos konferencia ténye tehát már önmagában is pozitívként könyvelhető el, amennyiben valóban a legjobb nevű kutatókat láthattuk vendégül, bár sajnálattal kellett lemondani olyan, egyébként a mi költségünkre meghívott kitűnőségek részvételéről, mint Alice Bank az azóta elhunyt neves bizantinológus Leningrád-

ból és Bernhard Bischoff professzor Münchenből, akitől a palást és korona palográfiai elemzését vártuk. A külföldi magyarok közül csak előadását küldte el Bak János, s hasonlóképpen elkészítette a konferencia anyagát tartalmazó kiadvány számára tudománytörténeti referátumát Bogay Tamás, aki azonban nem kapott idejében vízumot, hogy Pestre jöjjön.

A meghívottak között voltak bizantinológusok, ötvösség- és textiltörténészek, köztük többen érdekeltek a jelvénytörténetben is:

D. Buckton, London
H. Buschhausen, Bécs
V. H. Elbern, Berlin
H. Fillitz, Bécs
J. Flemming, Jéna
M. Flury-Lemberg, Bern
M. — M. Gauthier, Párizs
D. Kötzsche, Berlin
F. Mutherich, München
Vajay Sz., Párizs
H. Westermann-Angerhausen, Münster

A tanácskozás elvben zártkörű volt, a külföldiek mellett meghívott magyar résztvevőkkel; a meghívottak előtte megvizsgálhatták a kiállított jelvényeket.

Köpeczi Béla akadémikus, a koronabizottság elnöke megnyitó beszédében így jelölte meg a tanácskozás céljait: Ein Ziel der Beratung ist es, einen Überblick über die historischen Probleme der Krone und der Krönungssignien, die Situation der sie betreffenden Forschung sowie die neuen Forschungsergebnisse zu geben. Das andere Ziel ist, daß diese Objekte, als Kunstgegenstände, vom Blickwinkel ihrer Materialien, ihrer Techniken und

ihrer Gestaltung her untersucht werden und wir auf diese Weise Hilfe leisten für die Einleitung wissenschaftlicher Untersuchungen, die unsere Kenntnisse erweitern, sowie der Konservierung und notwendigen Restaurierungen dienen.

A megfelelő TV és sajtó publicitástól kísért konferencia azonban elsősorban mégis inkább szimbolikus jelentőségű; megszüntette a jelvények körül kialakult paradox helyzetet, amennyiben Magyarországon, optimális körülmények között, az arra legilletékesebb tudósok számára hozzáférhetővé tette a régen elzárt tárgyakat. Természetesen képet nyújtott a tanácskozás a kutatás akkori állapotáról, amivel kapcsolatban azonban meg kell mondani, hogy a korábbihoz képest a helyzet alig változott. Az előadások többségében a történész-, illetve jelvénytörténész szempontok érvényesültek, s végül is többnyire olyan tézisek hangzottak el, amiket meg lehetett volna írni a tárgyak vizsgálata nélkül is, vagy rosszabb esetben olyanok, amikre nem hatottak a tárgyak vizsgálatából levonható tények. Lényegében ez vonatkozik többnyire a külföldi hozzászólókra is, akiktől már korábban ismert téziseket halhattunk.

Mielőtt kissé részletesebben ismertetném az Insignia I.-kötetében megjelent referátumokat itt jegyzem meg sajnálattal, hogy H. Fillitz hozzászólásában ismertette Deér József közöletlen kutatásait a salzburgi ereklyetartó kettőskeresztéről, amit annak idején Mátyás diplomatája, az ellenfeléhez, III. Frigyeshez pártolt egykori esztergomi érsek vitt magával Esztergomból új székhelyére. Sajnálatom pedig azt a tényt illeti, hogy tudomásom szerint Deér kutatásaihoz semmit nem tett hozzá, viszont írásban el sem készítette a referátumot a kötet számára, ami különösen azért kár, mert valóban ez a tárgy legközelebbi rokona a filigrános magyar jogárnak.

Kivételes hely illeti meg a konferencia anyagából David Buckton referátumát. Ő a tanácskozás előtt megtekinthette a koronát, hogy feldolgozhassa sajátosan a középkori zománc technikai szempontú vizsgálatára irányuló rendszerében. Vizsgálatai kitérőnyűak. Egyrészt a zománcszíneket „méri”, mégpedig úgy, hogy közülük az opak (nem áttetsző) árnyalatokat összehasonlítja az 1600 árnyalatot regisztráló Munsell-skála próbadarabjaival, s az így nyert eredményeket (színegyüttes, színek előfordulása) számítógépbe táplálja be. Közlése szerint mintegy 200 darab zománc adatait tárolja; de a koronával kapcsolatos eredményeket mind ez ideig nem közölte. Referátumában igen minuciózus megfigyelésekről számolt be a korona felső zománclapjait illetően. A technikai jellegű megfigyeléseket természetesen a vizsgálódás adott lehetőségei (nem láthatók a hátoldalak) korlátok közé szorították. Technikai természetű észrevételeit konfrontálva a középkori aranyzománc történetének egyéb meghatározó tényezőivel — habár igen óvatosan fogalmazva — a kései keltezés felé tart, pontosabban elképzelhetőnek véli az arany rekeszzománc továbbélését a román stílus korában, amikor a vörösrézre készült ágyazott zománc a korszak uralkodó ötvöseljárásává változott. A kései keltezés igyekszik alátámasztani a Sionból származó (Victoria and Albert Museum) egyébképpen vitatott készülési idejű könyvtábla feliratos részleteivel is, melynek zománctetűi valóban igen hasonlóan látszanak a felső koronán levő névfeliratokhoz, bár e ponton talán meggyőzőbb eredményre számíthatnánk egy epigráfustól. Buckton történeti horizontú észrevételeit és Szvetnik Joachimnak a gyakorlatból leszűrt tapasztalatait összegezve határozottan léptünk előre a korona megismerésében. Apró részlet-megfigyeléseken keresztül vezethet a szolid híd az újjáértékeléshez; hasonló kisebb megfigyelések közzétételével kísérletezett e sorok írója is, részben a koronát, részben a palástot illetően. Ami a palástgallért illeti végérvényesen igazságot kell szolgáltatni néhai Ipoly Arnold püspöknek a különös formájú, de eredeti állagát őrző, s jelenleg fejlel oдавартот ruhakiegészítő valóban amictus parura kellett legyen, ez a golycsra applikált miseruhakiegészítő állógallér, aminek emléke igen kevés, de igen jól felismerhető ábrázolása annál több ismeretes, főleg a 12—13. századi monumentális plasztika köréből. Csak sajnálni tudom, hogy László Gyula professzor, aki elő-

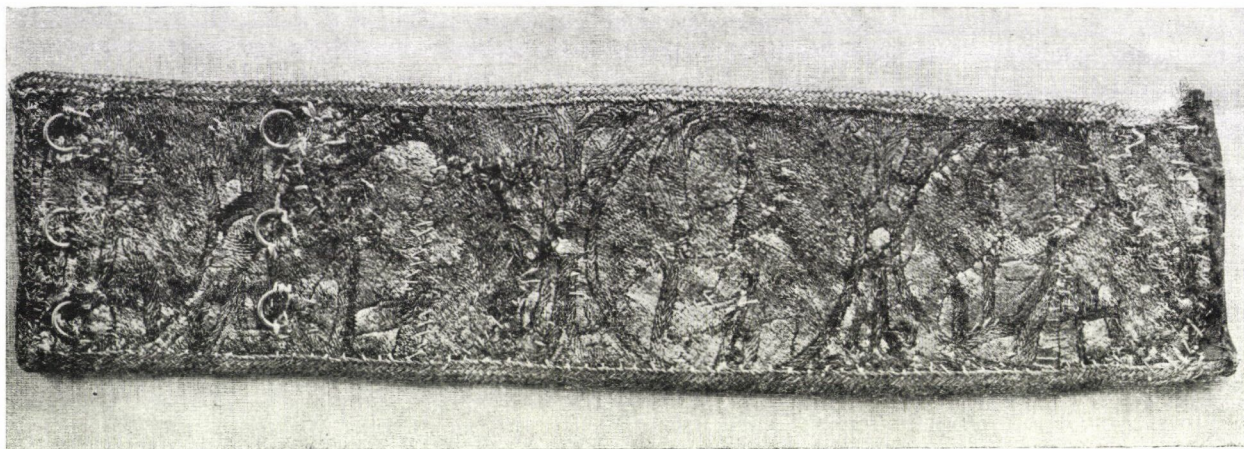


8. Az előbbi részlet elemző rajza

adásom alatt éppen a konferencia soros elnöke volt, nem mutatott rá elképzelésem támadható pontjaira, akkor mikor jómaga mint női koronát vagy pártát rekonstruálva a gallérból, nemcsak közölte, meg is rajzolta ebben a formában (in: Népszava, 1982. máj. 22. és Életünk, 1982/5. 467 ff.). Egyébként László Gyula az ülésen a jogarról referált, amellyel már az 1938-as szemlén alkalma volt foglalkozni. Felteszi, hogy a mai jelvényben Szent István jelvényét bírjuk, amit az első királlyal eltemettek, majd sirjából kiemelve nyelén javították; eredete szerint lehet II. Henrik császár, vagy egyenesen a fatimida kalifa politikai pretenciókat magában hordozó ajándéka. Bak János a jelvényegyüttesnek anyagi mivoltát tekintve egyik legszerényebb tagjáról, a kettőskeresztes országalmáról referált, megidézve a két évtizeddel korábban Schramm és Deér között lezajlott vitát e sokféle jelentésű ősi szimbólum tárgyasulásáról, illetve jelvényválasáról — mindenestre a modern jelvénytörténet teljes fegyverzetében, imponáló forrásismerettel, elasztikus gondolatfűzéssel kerülve a mindenáron konklúziókat. Két előadás foglalkozott a korona ékköveivel, az azóta elhunyt Koch Sándor professzor mineralógiai szempontból, Kádár Zoltán pedig a középkori szimbolikus képzetek tükrében.

Székelgyörgy a 11. századi koronaküldések és királycsinálások forráshelyeit gyűjtötte össze, Váczy Péter a sokat idézett Merseburgi Thietmar-helyet analizálta, ami István megkoronázásáról tudósít, a szerző interpretációjában tudatos kétértelműséget.

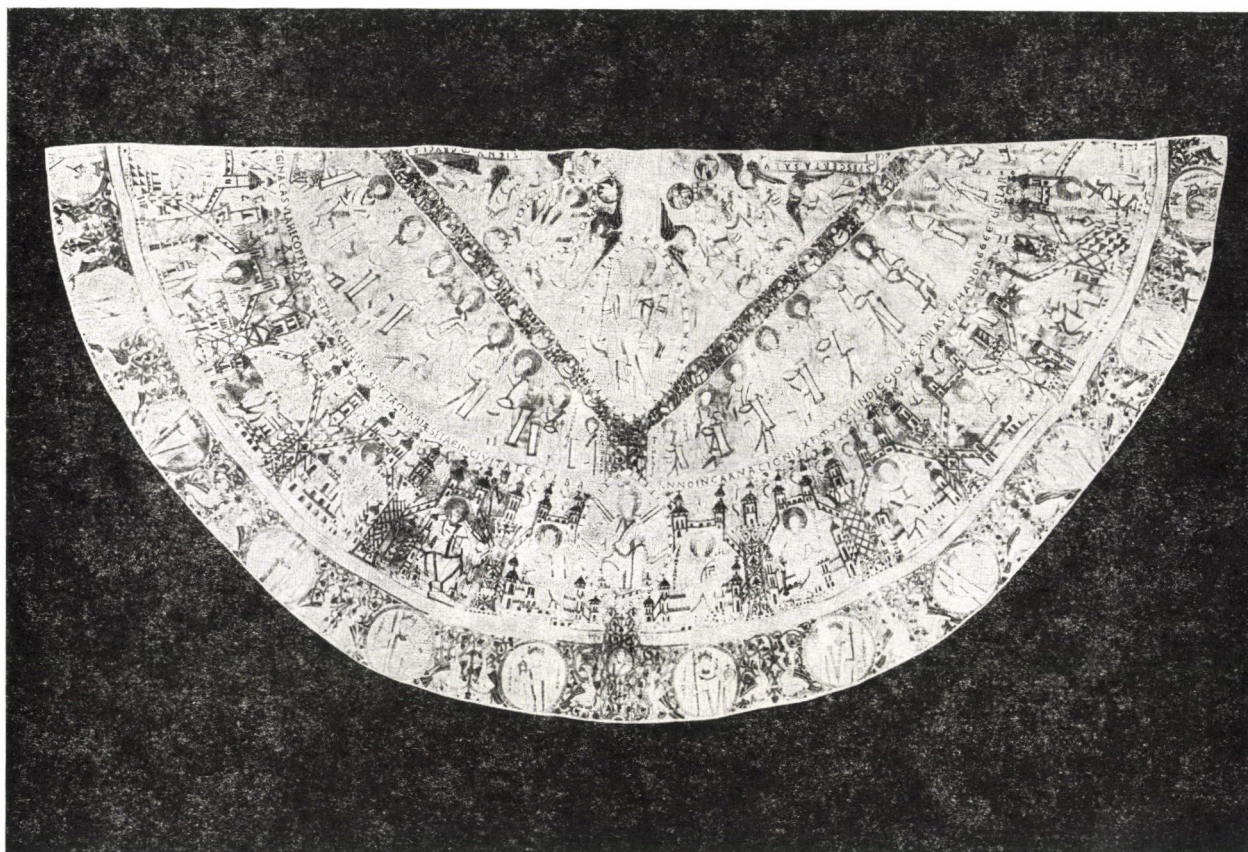
A korai jelvénytörténetet illetően két korábbi feltevés látszik ma már tényné szilárdulni. Egyrészt, hogy István hatalmának egyik jelvénye a lándzsa volt, másrészt, hogy ez is, koronája is, Aba legyőzése után császári hadizsákmányként a Szent Péter-templomba, Rómába került, s onnan tűnt el sokkal később. A másik nagy érdeklődéssel kezelt kérdés volt a koronaküldésekről szóló történetek csodás elemeinek vizsgálata, illetve a „szent”, az „angyali” és az egyedül érvényesen koronázó „szentistváni” korona eszméjének jelentése, eredete és politikai tartalma (Váczy, Györfly, Vajay). Közhely, hogy a középkori uralkodó Istentől eredeztetett hatalmának (hatalmi jelvényeinek) első hordozója a keresztény uralkodó archetipusa, Nagy Konsztantinosz császár; ugyanakkor az uralom égből küldött jelvényei nem tévesztendőek össze az égi eredetű győzelmi koszorúval. Veszélyes lehet tehát ezeket a nagyon általános és áttételes toposzokat adott helyzetben betűszerint venni, illetve megfordítva, racionális bizonyítéknak felfogni. Vagyis, ha találunk egy legendás híradást egy koronaküldésről, mint például a pápa először a lengyelnek szánt, majd Istvánnak elküldött koronája, vagy László herceg álma fivérének Gézának az égből kapott koronájáról, ez korántsem bizonyíték egy Rómából érkezett diadém egykori meglété, vagy a corona graeca eredeti magyar uralkodói fejéknak szánt mivolta mellett.



9. A koronázási palást; a kapcsoló pánt

A referátumok elhangzása után a konferencia tanácskozássá alakult, aminek tárgya a jelvények esetleges konzerválásának kérdése volt. A palástról Mme Flury-Lemberg referált, a koronáról, mint már említettem Szvetnik Joachim. Mindketten állagbiztosító intézkedéseket tartottak szükségesnek, főleg a korábbi, nem szakszerű javítások, beavatkozások megszüntetésére. A tanácskozáson határozottan azoknak a véleménye volt numerikus túlsúlyban, akik általában ellenézték a beavatkozást, főleg a koronát illetően. Emögött sejtethetőleg a második világháború utáni radikális restaurálások természetszerű reakciója működik; hasonló a helyzet egyébként a festő- és szobrász

restaurálások területén is. Sajnos a túlzottnak tartott restaurálások esetei egyfajta „titkos története” a muzeológiának; nemcsak nem ismerik be, nem is hányják szemére nyíltan senkinek az elkövetett hibákat. Erre a kérdésre a palástról kapcsolatban még visszatérek. A vizsgálatok szükségességét senki sem vitatta; meglehetősen tartózkodással fogadták viszont Bíró Tamás beszámolóját a röntgenfluoreszcenciás vizsgálatok alkalmazásáról. Melékesen jegyzem meg, hogy M.—M. Gauthier, aki itt még az ellenzők táborában volt, azóta maga szervez Párizsban hasonló jellegű vizsgálatokat.



10. A koronázási palást; a részletekből összeállított felmérési rajz (készítette a restaurálási munkákat előkészítő munkacsoport, 1984)

A jelvények hazakerülése utáni időszakban több könyv jelent meg a jelvényekről, főleg történeti jellegű összefoglalások. Bertényi Iván A magyar korona története c. műve már 1978-ban napvilágot látott, szövege tehát elkészült mielőtt a nagy fordulat bekövetkezett volna az együttes történetében. A tárgyakról magukról természetesen megelégszik a különféle elméletek ismertetésével. Észreveszi, hogy a Képes Krónika szövege és illusztrációja között a II. István és IV. László történetét tárgyaló résznél bizonyos divergencia figyelhető meg: az illuminátor ezúttal is jobban értesültnek látszik mint a szerző, mivel egy korona-orzási jelenettel bővítette az előadást. A tárgyakat illetően hasonlóan jár el, érezhető „ignorabimus” felhanggal a Benda Kálmán–Fügedi Erik szerzőpáros A magyar korona regénye (Bp. 1979) c. művében. A kis kötetnek azóta második kiadása is megjelent. Méltán. Ez a szélesebb közönségnek szánt könyv ugyanis olvasmányos szövege mellett igen használható tudományos apparátust is felsorakoztat rövidre fogott jegyzetanyagában, főleg a kései királykoronázások forrásbázisát kibővítve. A korona történetével foglalkozó források kiadására vállalkozott Katona Tamás ugyancsak a nagyközönséghez szólva magyarra fordított szövegekkel (A korona kilenc évszázada, Bp. 1979). Egyebek között olvashatjuk itt Révay művének első, rövidebb változatát is. A válogatást végző újdonságokkal is szolgált, főleg a saját szakterületéről, tehát a korona történetének recensőbb mozzanatairól. Sajnálatos viszont, hogy az igényes (és drága) színes képekkel is illusztrált gyűjteményből kimaradt Elias Berger és Lackner Kristóf soproni polgármester műve (1608, 1615). Megkérdőjelezhető az az eljárás is, ahogyan a bevezetőt író Györfy korona-elméletéhez alkalmazkodva csak az azt alátámasztani látszó szövegekre szűkíti a válogatást, lemondva itt például arról az érdekes forrásokportról, ami a Másó Anna elorozta magyar királyi klenódiумokról szól.

A dolog természeténél fogva a kötet számos újraközlést is tartalmaz, így az előző évben Mollay Károly fordításában (A magyar korona elrablása) megjelent Kottanerné emlékiratát Zsigmond lányának, Erzsébet királynénak parancsára végrehajtott visegrádi korona-orzásról. (Egyébként el kellene már azon is gondolkodni, nem naiv és történetietlen-e, az Ulászló-párti főurak magatartását utánozva, mindmáig klárhoztatni a bátor és hűséges udvari dámát és királynéját, aki nem tett egyebet, mint a dinasztikus gondolkodásnak megfelelően, a törvényes örökös számára az ország törvényeinek és szokásainak megfelelően biztosította az uralmat.) Nem tudományos igényű (nem is az) Ruffy Péternek az ifjúság számára írott Koronák könyve (Bp. 1981.), noha a szerző időnként feljogosítja érzé magát arra, hogy döntsön vitás kérdésekben.

A teljesség kedvéért — bár nem fűzhetők közvetlenül az itt bemutatásra kerülő jelvénytörténeti kutatások számára — említeni kell még a közelmúltban megjelent Eszmetörténeti Tanulmányok néhány dolgozatát az Egbert (Dunstan) ordo és a Durandus-féle koronázási szertartás magyarországi használatáról, Gerics József, illetve Fügedi Erik tollából, valamint saját dolgozatomat a kettőskeresztes címer jelentéséről és eredetéről. Bodor Imre a mai magyar korona legkorábbi ábráját Mátyás királynak 1464-től, tehát a jelvény visszaváltása óta használt pecsétábráiban látja, egyébként igen plauzibilisen (in: *Ars Hungarica*, 1980/1, 17 ff.). Az Anjou udvari reprezentáció, s így érintőlegesen a jelvénytörténet összefoglaló képét a Nagy Lajos király halálának hatszázadik évfordulójára Székesfehérvárott rendezett kiállítás katalógusa nyújtja.

Ezekután aligha halogathatom tovább a kényelmetlen feladatot, hogy saját munkámról számoljak be, részben Lovag Zsuzsával közösen írt könyvünkről (megjelent négy nyelven; 1980.), majd arról az előadásról, ami a CIHA bolognai kongresszusán hangzott el (*Les émaux „latins” de la couronne de Hongrie, Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo*, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, 2. Bologna,

1982). A jelvényekről szóló könyv akkor sürgetős szükséglet volt, s szövege néhány hónappal a tárgyak hazakerülése után elkészült. Eleve nem lehetett szó jegyzetekről, de időm sem volt újra olvasni a szakirodalmat, viszont kétségtelenül abban az előnyös helyzetben voltam szerzőtársammal együtt, hogy a tárgyakat tanulmányozhattuk, s a tárgyakban magukban kereshettük a feleletet a felmerült számos kérdésre illetve ellentmondásra. Ebben olyan kitűnő szakember is segítségünkre volt, mint Szvetnik Joachim ötvösrestaurátor. Deér óriási apparátussal kidolgozott, többlépcsős, szubtilis teóriái egy keletrómai császári ajándéktárgyból alakított magyar királynői, ám bizánci típusú koronáról, Kelleher könyvtábla rekonstrukciója a felső rész zománccsorából egyszerűen szétfoszlott két olyan tény világánál mint az, hogy a felső koronarész alaplemezeinek a négy ága keményforrasztott, ami a forma kialakításának első műveleti lépését jelenti, továbbá, hogy a bizánci korona minden elemét, zománcait, köveit, keretét, csúcscsúzeit egyazon gyöngydrótfajta keretezi; egyszerűen szólva, a részek lényegében eredeti formájukat őrzik. Ez még magában persze csak azt jelenti, hogy a kérdéseket másképp kell feltenni, viszont az autopszia utat nyitott a stílusvizsgálatokhoz is, amit a könyvben elkezdtem, s Bolognában megpróbáltam kimélyíteni. Az analízis végeredményétől függetlenül mind a technikai, mind a stíluskritikai módszer alkalmazása adekvát eljárás műtárgyak esetében. Nagy kár, hogy a történész kollégák viszolyognak attól, hogy ilyenfajta eredményekkel számoljanak, vagy ellenkezőleg, megmagyarázhatatlan önkénnyel kezelik magát a módszert. Néha bizonyos látszólag szempontokban gazdag bemutatási eljárás valamiféle pseudo-komplexitást takar.

Nagyon sok újdonság persze nincs a korona napja alatt sem. Bogyay Tamás kitűnő bibliográfiái illetve tematikus tudománytörténeti munkájából derül ki, hogy Vajay kamelaukion-teóriáját Bogyay fejtette ki először, Györfy az ereklyetartó elmélettel Polner Ódon elképzelését újította fel, jómagam meg, a felsőrészt eredeténél meghatározásában, öntudatlanul Kondakovhoz csatlakoztam; mehetségemre csak az szolgál, hogy a későbbi szerzők is félreértették, s aszteriszkosz-patéma tartozék helyett cibóriumról beszéltek. (Arról lenne szó, hogy a ma megkurtított négyágú felső rész leginkább az ortodox liturgiában használatos, a nagyméretű paténákra helyezett vázhoz hasonlít, amire a védőkendőt borították az áldozatra előkészített kenyér fölé.)

Kutatósi feladatok

A magyar koronázási jelvényekről tehát meglehetősen ellentmondásos kép olvasható ki a szakirodalomból. Egy pillanatig sem gondolom azonban, hogy ez a tény növelte meg a koronakutatás vadhajtsáit, habár nem is tekinthető ez a helyzet kívánatosnak. Nem azért, mert különféle nézetek vannak forgalomban, hanem azért, mert a szerzők gyakran nem cáfolják, csak tagadják vagy mellőzik az ellenkező véleményeket. Ezért szükséges a részletes vizsgálatokon alapuló, kimerítő anyag, szín, technika, méret, állapot leírás minden egyes jelvényről. Ennek szükségességét a Koronabizottság igen korán elfogadta és tervezi is. Ami a palástot illeti, a konzerválási munkák előkészítésével rendelkezünk a szükséges dokumentációval is; sőt a kötet tervezete alapján a szerzőgárdával is. A palástról szóló kötet az INSIGNIA sorozat második darabja lesz. A közelmúltban lefolytatott vizsgálatok kiterjednek a palást támasztószövegei mintájának, szálal anyagának, színezékeinek, aranyfonalainak, selyemfonalainak, a hímzésfajtáknak, javításoknak, hozzátételeknek vizsgálatára és rögzítésére fotók és diagramok segítségével, a felület teljes leírására az érzékelhető javításokkal együtt, elemző rajzok és rekonstrukciós rajzok készítésére. Hátra van még a kiértékelés és a megfelelő szakirodalmi előkészítés továbbá a technikák, valamint az eredeti miseruha rekonstrukciója, illetve a készítésmenetének rekonstruálása, ami annál izgalmasabb, mivel hihetetlenül kevés adattal rendelkezünk az ezer körüli művészek szervezeti kereitől és technológiai eljárásairól.

A harmadik Insignia-kötet tartalmazná a koronát, jogart, országalmát és kardot, tehát a fémtárgyakat. Ami ennek az előkészítését illeti nagyon messze tartunk a kívánatostól. Fentebb már említettem Buckton részben kiértékelt méréseit, valamint előadását, amiben adalékokat közöl a készítési technika leírásához. Színleírást, méréseket mi is végeztünk, mikroszkópos vizsgálattal egybekötve rögzítettük és fotóztuk a sérüléseket, javításokat, forrasztásokat. Koch Sándor újból elvégezte és közvettette az ékkövek mineralógiai leírását, amik közül a zöldek zöld üvegnek bizonyultak. Viszont nem történt eddig semmilyen anyagvizsgálat, a legbanálisabb ékszerész aranypróba sem. A bizottság végül is visszahőköl attól is, hogy a két zománccsorozat egy-egy darabját szakavatott ötvös-restaurátor leemelje, noha a felső rész foglalatjai mind sérültek, s az alsó közül többen Szvetnik Joachim észrevette a kifoglalás és újra visszahelyezés nyomait is. A Koronabizottság felelőssége kétségtől igen nagy, de ebbe már-már irracionális félelemérzés is keveredik a korona érintésétől, s lassan kialakul emellett a tudományos kíváncsiságot kárhóztató paradox magatartás is. Jóllehet, aki ezeket a tárgyakat közletről láthatta pontosan tudja, hogy a szentként tisztelt korona ugyanakkor koronázási kellék is volt, a paláttal és a többi jelvénnel egyetemben: ha kellett foltozták, javították,

forrasztották, követ cseréltek rajta, vagy éppen lecsavarták a keresztyét mint a szentistváni eredetet hirdető Ipolyi-féle komité vizsgálata alkalmával. Ez utóbbi tény involválja a másik feladatot a jelvényekkel kapcsolatban: a palást példáján ugyanis már lemértük, hogy a jelvényeknek nemcsak a korai, de későbbi történetében is számos tisztázandó pont van, nevezetesen a különféle javítások, alakítások abszolút kronológiájának a felderítése. E ponton még remélhetők adatok, vagy esetleg ábrázolások, magam is találtam hasonlókat.

A kutatás harmadik fő feladata véleményem szerint a korai magyar jelvénytörténet módszeres feldolgozása és az idetartozó emlékek katalógusszerű regisztrálása. Tárgyilagossabb és hívebb kép rajzolható ugyanis akkor, ha nem valamely hipotézis bizonyítékait keressük, hanem minden forrás és emlék számbavételével kényszerülünk egy szélesebb áttekintésre; különösen akkor, ha konfrontáljuk mindezt a nemzetközi eredményekkel. Nem kevés emlék és számos részletfeldolgozás áll rendelkezésünkre; kiegészítve ezeket a magyar királyi kincstárra vonatkozó forrásokkal, a magyar uralkodói heraldika és egyéb jelvények, valamint a magyar lovagrendek feldolgozásával talán valóságosabb nézőpontra lelünk a koronázási jelvényegyüttes történetéhez is.

Kovács Éva

A KORONA-KUTATÁS VADHAJTÁSAI

Móttó: „Manapság nem hiszünk a szellemekben, a boszorkányokban és az átkokban, de megteveszthetők vagyunk ha sugarakra, hullámokra és pszichológiai effektusokra kerül sor. Félünk az atomrobbanástól, a Stroncium 90-től meg a hasonlótól, így aztán védtelenül állunk a tudományos szuggesztíóval szemben.”

(Agatha Christie)

A magyar koronát évszázadokon keresztül övezte különleges, a szent ereklyéknek kijáró tisztelet. Ennek, az állandósult „szent” jelzőben is kifejeződő tiszteletnek középkori gyökereivel, történelmi következményeivel, s a legújabb korig szívósan továbbélő hagyományával a történészek foglalkoznak. A kérdést a művészettörténet élte ki azzal a 18. század vége óta fokozatosan kialakuló megállapítással, hogy sem az egész korona, sem annak keresztpántjai nem tartoztak Szent Istvánnak a pápától kapott koronájához. Jellemző azonban, hogy az 1880-ban lefolytatott akadémiai vizsgálatnak ezt az eredményét az Ipolyi Arnold által hat évvel később közzétett kötet csak mellékesen, apróbetűs jegyzetben tárgyalta. Ennek oka nyilvánvalóan az volt, hogy a megállapítás nem állt összhangban a széles körben elterjedt, a nemzet tudatába mélyen beleivódott hagyománnyal, amely ereklyeként tisztelte koronánkat.

Érdekes módon ez az ereklyetisztelet csökevényes formában tovább él szekularizált világunkban is. Megnyilvánulási formái közé tartoznak a hazahozatala körül 1978-ban külföldön lezajlott heves viták, a publikációk szóhasználat, itthoni különleges őrzése és felemás bemutatási körülményei, amelyek világosan tükrözik, hogy magunk sem döntöttük még el, történelmünk kiemelkedő jelvényét múzeumban mutassuk-e be valóban a közönségnek, vagy az ereklyének kijáró tisztelgésre adjunk-e lehetőséget. Elegendő csak arra a különbségre utalni, amely a német-római császári korona bécsi Schatzkammer-beli kiállítása és a Nemzeti Múzeum Dísztermében levő kiállítás közt van.

Bizonyos mértékig ez a továbbélő ereklyetisztelet az egyik összetevője annak a jelenségnek is, amit a korona-kutatás vadhajításai címmel jelölhetünk. Az ereklyékhez, sacramentumokhoz, transzcendens tartalommal bíró tárgyakhoz mindig is fűződtek babonás hiedelmek, a néprajz számtalan esetét ismeri a szentelt tárgyakkal üzőtt varázslásnak. A megszentelt tárgy valami *többet* tartalmaz, mint amit materiája, megjelenési formája látni enged, titkos tartalmát csak a beavatottak ismerik. Koronánk esetében ez a titkos tartalom természetesen nem tévesztendő össze a bármely képzett művészettörténész által felismerhető ikonográfiai programmal, itt — mint majd látni fogjuk — sokkal rejtettebb „üzenetek” *leködöléséről* van szó.

Korjelenségnek tekinthetjük azt is, hogy jelenlegi ismereteinkkel nem magyarázható kérdéseket valamilyen tudományos vagy annak látszó módszerrel próbálnak megoldani. Ismeretesebb azok a magyarázatok, amelyek az egyiptomi, amerikai indián építészetről, a sziklarajzokról és egész sor más, a múltból származó egyelőre rejtélyes alkotásról újságokban, könyvekben és filmekben megjelentek. A Dániken írásai alapján néhány éve készült film (A jövő emlékei) világsíkiert aratott, de számos hasonló könyv és újság cikk jelenik meg nap-nap után szerte a világban. Sikerüket azzal lehetne magyarázni, hogy az istenhit csodájától elfordult „modern” ember továbbra is vágyik a csodákra, a „modern” csodákra. A fantáziát kellemesen izgatja az, hogy távoli őseinket más bolygóról érkezett asztronauták tanították meg piramist építeni, Szodoma és Gomorra pusztulását felszálló úrhajójuk

robbanása okozta, vagy az általuk végzett szív műtétet leste el és örököltette meg sziklarajzán a közép-amerikai indián. Ha jól meggondoljuk, ezek sem kevésbé csodálatos események, mint az anygal megjelenése I.ót előtt, de sokkal modernebbül és tudományosabban hangzanak. Nálunk az utóbbi időben a koronáról megjelent — hasonlóan tudományos köntösbe bújtatott — elképzelések jelentenek kellemesen izgalmas szenzációt a nagyközönség számára, szemben a történeti, művészettörténeti kutatás szárazabb, hétköznapi, sok kérdőjellel megtűzdelt eredményeivel.

Teret ad a különböző elméleteknek az is, hogy a tudományos kutatás még számos kérdésben nem tudott végleges választ adni a koronával kapcsolatos problémákra, illetve egymásnak ellentmondó feltételezések kerültek nyilvánosságra. Ez természetes velejárója a kutatásnak, s valószínűleg mindig is megtermelte a maga vadhajításait. Talán csak a szűkebb publikációs lehetőségek miatt ezek ritkábban kerültek nyilvánosságra. Meg kell azonban jegyezni, hogy a jelenkori amatőr kutatásoknak is csak kis része kerül nyilvánosságra, kéziratok hozzászólások is eljutnak időnként a Koronabizottsághoz vagy a Nemzeti Múzeumhoz.

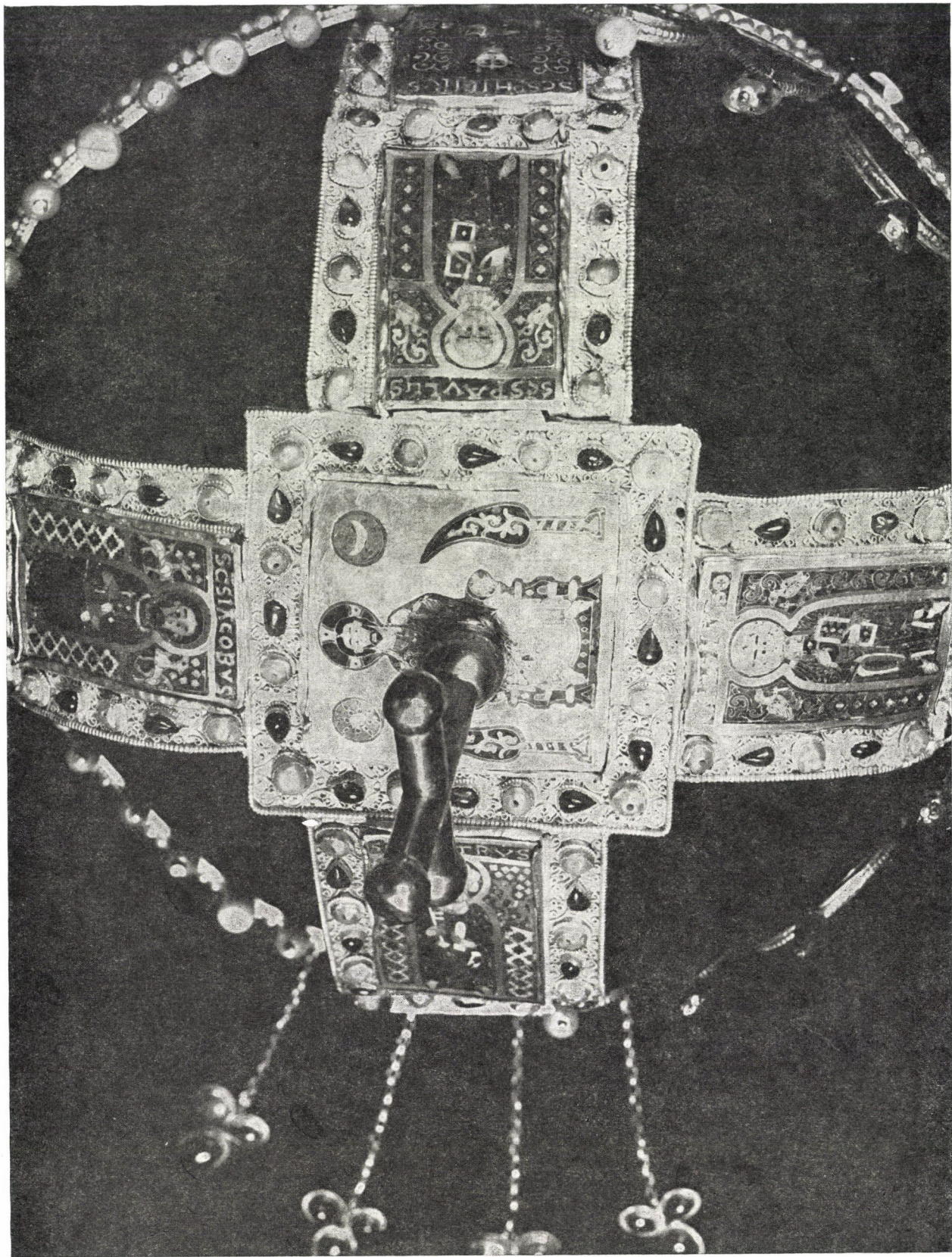
Véleményem szerint a fentebb vázolt jelenségek a főbb okai annak, hogy a koronáról újabban publikált nézetek nagy nyilvánosságot kaptak és határozott sikert arattak a közvéleményben.

A továbbiakban részletesebben tekintem át az 1978 óta itthon megjelent cikkeket, nyilatkozatokat. A külföldön megjelentekkel nem kívánok foglalkozni, mert azokról nagyon hiányosak az ismereteim. Egy-kettő véletlenül jut csak el hozzám, pl. *Hallay István* Torontóban megjelent „A „Magyar Szent Korona” körüli tévedések és félreértések tisztázása” című füzet, amelyben a szerző újra felfedezi a Szilveszter-bullát, s ennek alapján nagy fantáziával rekonstruálja a korona-küldés körülményeit. Thietmar merseburgi püspök sokat idézett mondatát a füzet szerint utólag csempészték bele a németek a Monumenta Germaniae Historica második kiadásába, hitelességét a szerző dramatizált formában előadott történeti rekonstrukciói cáfolják.

* * *

A korona látogatóinak, a jelvényekről szóló előadások hallgatóinak szinte minden alkalommal elsőként feltett kérdése, hogy miért ferde a tetején levő kereszt. Szinte természetes tehát, hogy az első, beszámolómba kíváncsi cikk is hangsúlyosan ezzel a kérdéssel foglalkozik. A Művészet 1975/6. számában jelent meg *Bosnyák Sándor* „Aranyalma, bot, suba — Koronázási jelvényeink a néphagyományok tükrében” című írása, amely szerint a kereszt dőlésszöge „néhány szögperccnyi eltéréssel egyezik a Föld tengelyének a keringés pályasíkjához hajló szögével”.

Ez a tétel azóta is sarkalatos pontja a koronát kozmológiai tartalommal felruházó nézeteknek. Bár Bosnyák cikkét követően hazakerült a korona, restaurátorok és művészettörténészek megvizsgálták, részletes fényképek tanúsították a kereszt elferdülését okozó sérülés egyéb nyomait is a korona pántjain és magán a kereszten, a



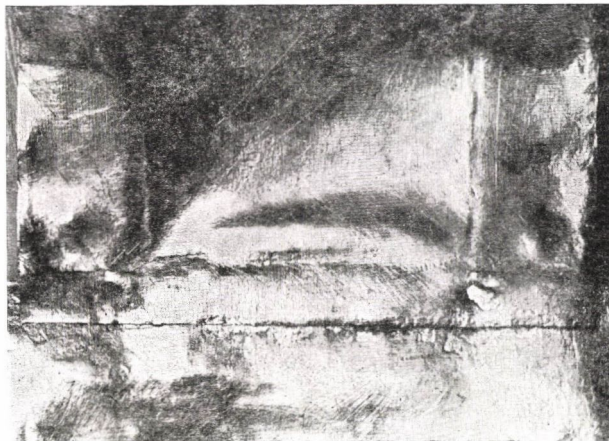
1. A magyar korona felülnézetben, 11. és 12. század. Az áttört zománclapon a késői kereszt,
Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

tétel makacsul tartja magát napjainkig, sőt egyre szélesebb rendszerbe illeszkedik bele.

Egy — főként mérnökökből álló — szerzőcsoport több cikket is publikált, amelyekben a koronának olyan „információtartalmait” ismertetik, amelyek a szakemberek előtt mindeddig rejtve maradtak. Az első publikáció az Új Tükör c. hetilapban jelent meg 1980. július 20-án, Magyar Pál beszélgetése Pap Gábor művészettörténésszel, Dr. Ferencz Csaba és Beöthy Mihály mérnökökkel és Ferenczné Árkos Ilona matematikussal, „A kor világképe és a korona” címmel. Ebben a cikkben már lényegében szerepelnek a később részletesebben, rendszerbe szedetten kifejtett gondolatok, amelyeket a csoport tagjai előadtak a Magyar Nemzeti Múzeumban 1981-ben rendezett nemzetközi tudományos ülésen, majd a Fizikai Szemle 1981/12. számában is publikáltak. (Beöthy Mihály—Fehér András—Ferenczné Árkos Ilona—Ferencz Csaba: Egy régi kor kozmológiájának emléke: a magyar korona.)

A két cikk között eltelt időben két ellenvélemény is megjelent, az egyik ifj. Bartha Lajos: *Királyi jelvény vagy asztrális jelkép? — Téveszmék a magyar koronáról* címmel az Új Tükör 1980. augusztus 3-1 számában, a másik László Gyula: „Miért ferde koronánk keresztje?” a Népszavában 1981. augusztus 20-án. Bartha két évtizedes csillagásztörténeti kutatásai alapján megállapítja, hogy a Magyar Pál cikkében „nyilatkozók érveinek egyike sem állja meg a helyét”. Ez nem csak a kereszt dőlésszögére vonatkozik, amelyről Bartha azt írja, hogy „a középkori tudomány egyáltalán nem ismerte a Föld-tengely fogalmát”, hanem az interjú egyéb, a csillagászat körébe tartozó megállapításaira is, mint a holdhónappal kapcsolatos számításokra, magának a holdhónap fogalmának meghatározására, a koronának „csillagászati használhatóságára”. László Gyula pedig felhívta a figyelmet arra, hogy még Mária Terézia képmásain is egyenesen áll a kereszt, leírta továbbá saját vizsgálatának eredményeit, amelynek során a keresztet tartó csavar menetén világosan felismerte az erőszakos hajlítás nyomait, és pontosan rögzítette a ferdülést okozó sérülés egyéb jeleit a korona keresztpántjain.

László Gyula megállapításait a szerzőcsoport éppúgy nem vette figyelembe mint a korona művészettörténeti kutatásának egyéb eredményeit, Bartha hozzászólását azonban az Új Tükör 1980. augusztus 31-1 számában „Téveszmék a magyar koronáról?” c. cikkükben visszautasítják. Itt írják le első ízben azt a később többször is hangoztatott érvet, hogy „a korona asztronómiai információit méretei, arányai és építményeinek számszerkezete tényként hordozza”. Ez valóban nyomós érv lenne, ha maguk a szerzők is nem lennének kénytelenek sorozatosan megváltoztatni ezeket a „tényeket” ahhoz, hogy kezdettől meglevő koncepciójuk csorbitatlanul megma-



3. A másik pánt hasonló nézete

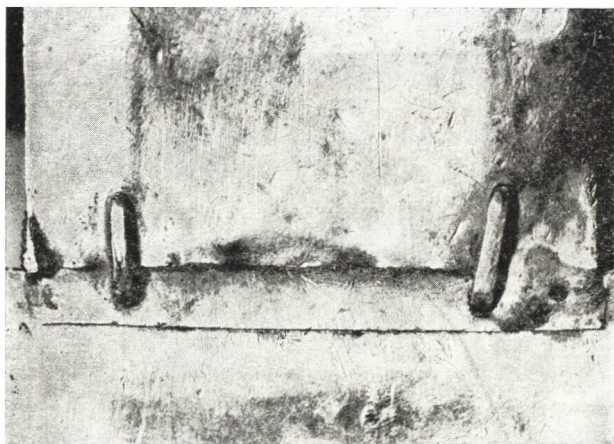
radjon. Ezt később példákkal fogom illusztrálni. Itt csak annyit jegyzek meg, hogy a művészettörténeti kutatás számos — az asztronómiai információkénál sokkal biztonságosabb alapon álló — tényét a szerzők egyáltalán nem is veszik figyelembe, a legjobb esetben hipotézisnek nevezik.

Vegyük sorra a mérnök-csoport főbb állításait a Fizikai Szemle cikkének szerkezetét követve.

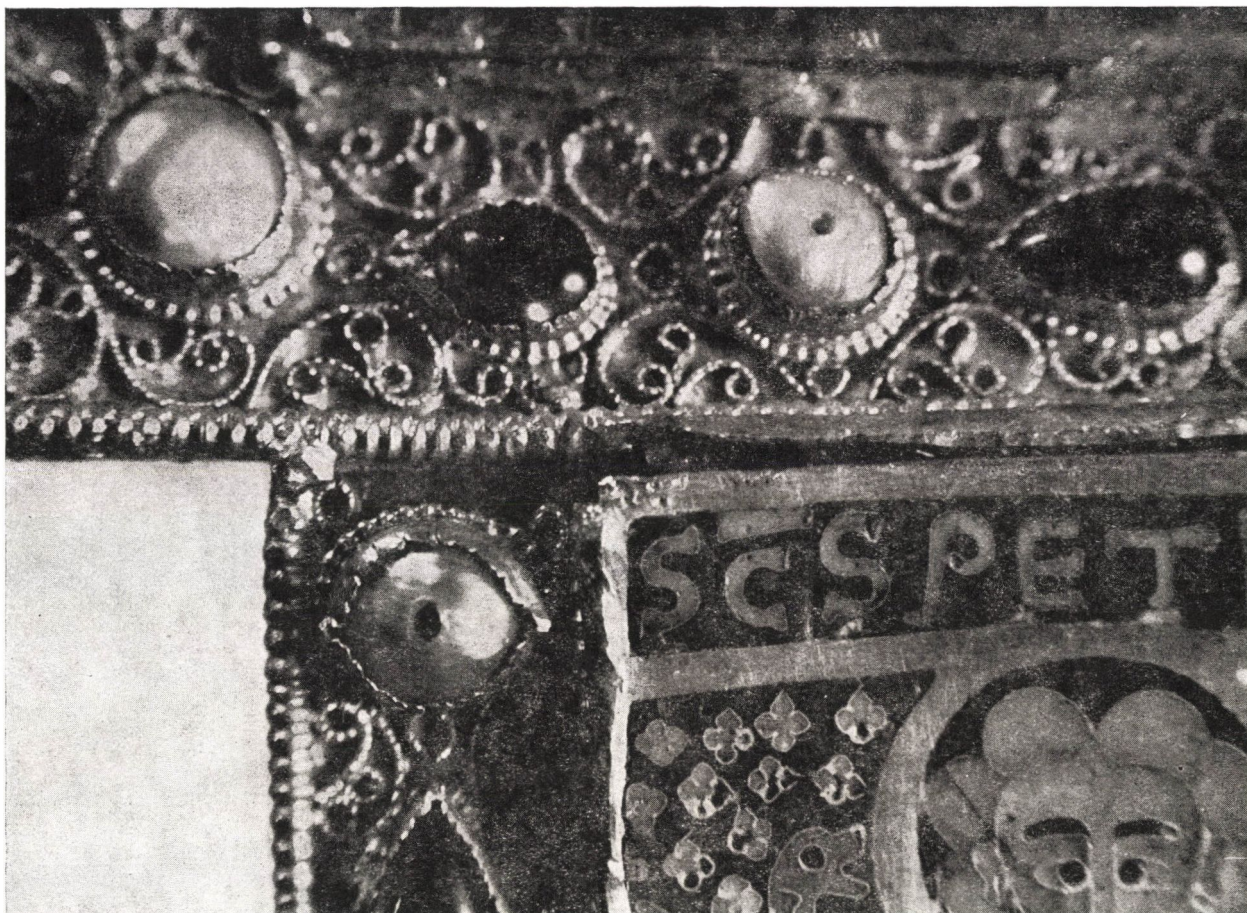
1. Az előzményekről szóló rész röviden összefoglalja az eddigi kutatásnak tulajdonított állításokat, megjegyezve, hogy a „szemléletmód röviden úgy jellemezhető, hogy ami szokatlannak, rendhagyónak, a várakozástól eltérőnek bizonyul, az hibás, nem 'igazi', illetve összezsapott, selejtes, kellő tájékozottság és képzettség nélkül készült.” Azt hiszem, azok előtt akik valamennyire is ismerik a korona irodalmát nem szorul bizonyításra, hogy a fenti mondat nem annyira az eddigi kutatásra jellemző, amelyben ilyen állítások nincsenek, hanem inkább bevezetésül szolgál a cikkhez, hiszen „... minél több 'egy üzenetnek' a tényleges információtartalma, az annál meglepőbb, szokatlanabb, minden ismerttől, várakozástól eltérőbb.”

2. Méretek-arányok a Koronán. A szerzők szerint „a Korona egész felépítése szisztematikusan az arany metszéshez igazodik”, ha pedig a befoglaló méretarányokat törtében fejezik ki, a számlálók a Fibonacci-féle számsor egymásutáni tagjai. Az arany metszés arányait a legapróbb részletekben, még a 4—4 oldalsó függő hosszában és teljes távolságában is kimutatják. Az abroncs és a keresztpántok „képeinek méretét is, sőt a képek belső arányait is a végcél ismeretében kellett megtervezni...”, továbbá „... ahhoz, hogy a Korona öt hüvelyk magas legyen, a bemutatott méretrendszerhez illeszkedve előre kellett megtervezni a pántok hosszát...” A kereszt ferde állásban mért két hüvelyk magasságával illik bele a rendszerbe. „Az arany metszési rendszer meglete nemcsak vitathatatlan, hanem egyben zavar is. A többféle eredeztetés vétele ezek után tarthatatlan.” — vonják le a szerzők a végső következtetést.

Az arany metszés ilyen imponáló, vaskövetkezetességgel végigviitt rendszere a korona összes mérhető részén valóban lehangoló érvnek tűnik. Nem is érzem magam illetékesnek a cáfolatra, csak néhány megjegyzést szeretnék hozzáfűzni. Elsősorban azt, hogy a műalkotások ilyenfajta megközelítése nem új dolog, az elmúlt évszázadban többen is megpróbálták a képzőművészetek minden ágában kimutatni az arany-arányokat, mint alapvető szerkesztőelvet. Ezeket a kísérleteket legutóbb Falus Róbert tárgyalta, s nagy felkészültséggel, igen meggyőzően cáfolta is „Az arany metszés legendája” című könyvében (Budapest 1982). Nagyon alaposan, több oldalról vizsgálta a kérdést, itt-ott némi ironiát is megengedve magának. Annak illusztrálására, hogy „mennyei tudománytalan és bizzar játszadozás az ilyesmi”, a Hagenmaier által arany-arányosan behálózott Mona Lisa mellé oda-



2. A korona felső része belülről nézve, részlet: az egyik pánt és a középső lemez illeszkedése kemény forrasztással és későbbi javítások



6. A magyar korona felső része: a középlemez és a baloldali keresztpánt illeszkedése előlnézetben

pünk), akkor még pontosabb $27,1/3$ napos holdperiódust kapunk". A „MiDuks” mint kezdőpont azért indokolt ennél a számításnál, mert a szerzők szerint felkent világi uralkodóként a Holdat szimbolizálja, átellenben az elől levő, a Napot szimbolizáló Krisztus-képpel. A két kép közt levő 13 gyöngy és ékkő miatt a „Nap jelzőjét” 13 naponként kell egy hellyel tovább vinni, s így 364 nap alatt érünk körbe. A mérnökök szerint analóg módon két, a többitől némiképpen eltérő nagyságú gyöngy segítségével a Merkúr és a Vénusz keringési ideje is meghatározható.

Kár, hogy Bartha Lajos, a csillagásztörténet kutatója ezt a cikket már nem recenzeálta, én viszont nem tudom, mióta ismerik a két bolygó keringési idejét és a többi felhasznált csillagászati fogalmat. Csupán józan gondolkodás alapján tartom erőszakolt megoldásnak az egyszer gyöngyre — kétszer lyukra lépést, vagy azt, hogy a sokat emlegetett Stonehenge párhuzam miatt a „MiDuks” lemez fölött álló gyöngyöt más egységnek tekintik, mint az elől levő oromdiszek gyöngyeit. Azt sem egészen értem, hogy a csillagászati okból fúrt lyukakat miért kellett nagy fáradtsággal és fölösleges rongálással átfúrni a keresztpántokon is? A számolgotásokhoz felhasznált egységek ilyenfajta önkényes kezelése azt a gyanút ébreszti bennem, hogy így bármiféle számításához hozzá lehet idomítani a jelenségeket. Az igen hangsúlyosan szereplő „MiDuks” bukására a mérnökök körében még visszatérek.

Csak sajnálni lehet viszont, hogy bár a szerzők ismerik azokat az ábrázolásokat, amikor a koronát éppen műszerként, pl. fogyatkozások előrejelzésére használják, — „az úgynevezett koronafelajárlás” ábrázolásait — a képek érdeklő leírásán túl nem magyarázzák meg a használat elvét. A jelenet leírását azért érdemes idézni: „Lényege:

egy nyílás előtt, alkalmas tárgyon (párnán vagy egyéb vízszintes felületen) áll a korona, egyik oldalán fixált tartásban (például térdelve) egy ősz ember, a korona alatti síkra eső tekintete fölfelé meghosszabbítva az égre vetül, és ebben az irányban a széthasadt égbolton megjelenik egy tünemény.” (Az Új Tükör-beli interjúból idézve.) Az „úgynevezett koronafelajárlás” ilyen, már-már humoros értelmezése a tüneményként megjelenő fogyatkozással, azt hiszem, nem szoruló kommentárra.

4. Röviden a számszerűségekről. A szerzők szerint a korona kitüntetett számai a 3, 7, 8 és a 9, valamint a 7×9 -ből adódó 63, amelynek „jelentése a keresztény hagyományban, fény”.

Ezek a számolgotások nem egyebek egyszerű játéknál, különösen ha a kitüntetett számokat olyan önkényes alapon lehet megállapítani, hogy a „pántokon hét apostol látható”, (a nyolcadik takart), de ugyanez a nyolc apostolkép a nyolcas csoportok megléte mellett is érv, az egyik kilences csoport (a már a nyolcas rendben is felhasznált) az a bronzs nyolc nagy ékköve mellett a ferde keresztet említi kilencedikként. Hasonló módszerrel — s ezt bárki megkísérrelheti bármely tetszőleges, kicsit is összetett szerkezetű tárgyon — teljesen hasonló számszerűségeket lehet kimutatni. A kérdés pusztán az, hogy mi a célja és az értelme az ilyenfajta számszerűsések „kutatásának”? A szerzők szerint „látható, hogy a számszerű felépítés is egységes, átgondolt tervezést mutat”. De hogyan mutat a számszerűséseknek fentebb idézett, egyáltalán nem egységes rendszere az egységes tervezésre?

5. Apokaliptikus jelvényegyüttes. A szerzők itt a Jelvények Könyvének szövegéhez mintegy illusztrációként társítják a korona egyes részeit. Ennek során az oromdiszekon levő ékkövek egyaránt jelentik a királyiszek előtt



7. A magyar korona felső része: a középlemez és a jobboldali keresztpánt illeszkedése

álló hét lámpást és a Bárány hét szarvát (ez esetben az abroncs Pantokrator képének hét szarvaként). Az Apokalipszis 24 Vénje a felső Pantokratort körülvevő 24 gyöngy és ékkő, az üvegtenger maga a rekeszzománc, a négy lelkes állat a négy pánt stb. Az Apokalipszis ábrázolásának azonban kiterjedt ikonográfiája van, amit — ha a korona készítői ezt szánták volna programul — nyilván felhasználtak volna. Nem látjuk okát — s a középkori művészetben párját sem — annak, hogy az egyébként rengetegszer ábrázolt négy élőlényt miért kell a pántok alakjába elrejtetni, amelyek „szemekkel teljesek elöl és hátul”? De ez — a korona látható képprogramja mögé bújtatott — apokaliptikus rejtvény még érthető a szerzők részéről, hiszen ezzel a korona készítése idejét a végső cél felé, az 1000 körüli időszakra, István koronázása idejére lehet terelni. A többi jelvény idesorolása azonban már merész sakkhúzás, még ezen a cikken belül is. Idézem: „a Koronán látható dolgok a palástot és a Koronát viselő király arcától elindulva felfele haladva olyan sorrendet adnak, mint a paláston fejtől lefele haladva.” Majd: „... az egyes elemek feltételezett(!) eredetétől teljesen függetlenül a koronázási együttes teljes szimbólumrendszert képez, nevezetesen apokaliptikus jelvényegyüttest. Ebben a kettős kereszt országalma is helyesen szerepel...”

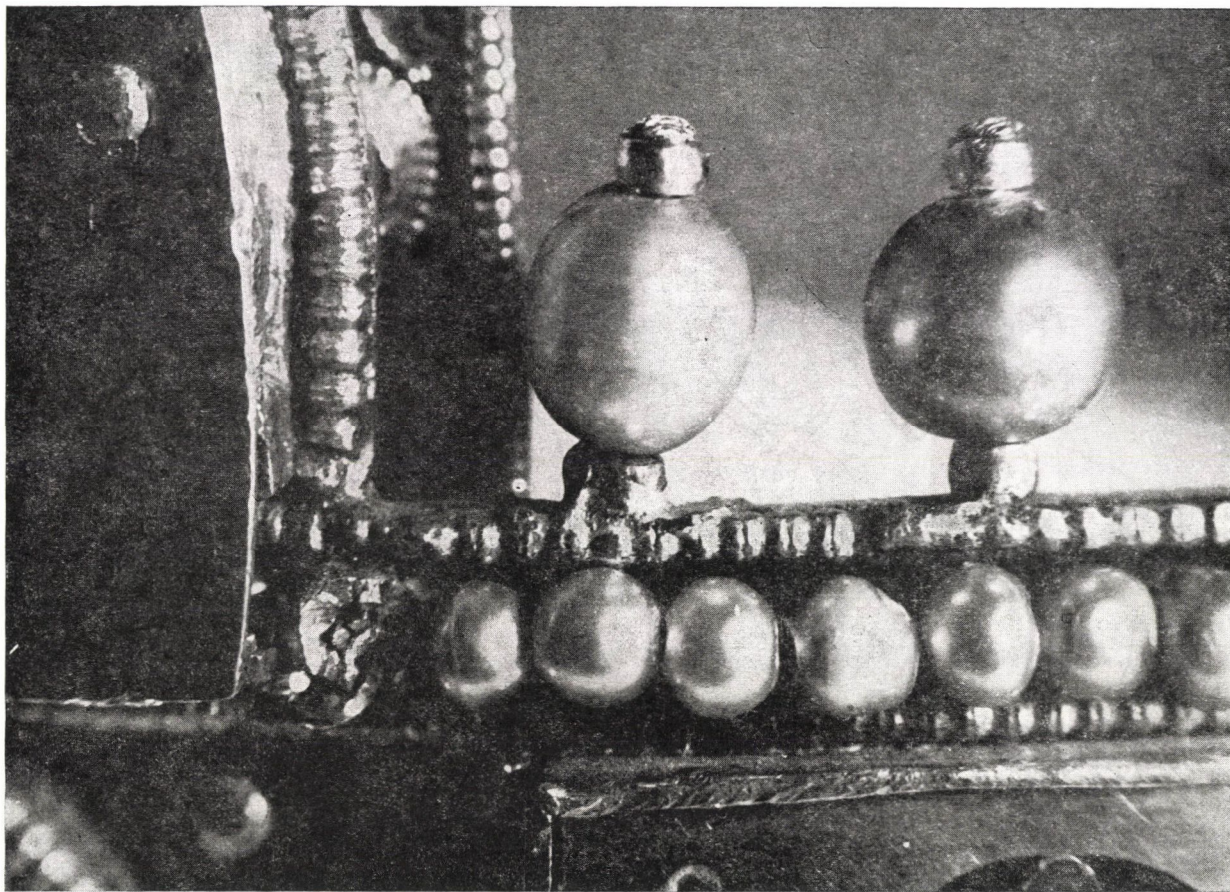
Mivel a szerzők az eddigi kutatást tételezik a pre-konceptióktól elvakultnak, nem is hivatkozom a kutatásra, ami azért tovább tart a „feltételezéseknél”. De sajnos a palástra már készítői ráhímezték, hogy „... casula hec operata et data ecclesiae Sancta Mariae sitae in Civitate Alba...”. Tehát miseruha volt és nem jelvény! Azon már lehetne vitatkozni, hogy mikor alakították át palásttá, de a tárgy expressis verbis tanúsága ellenére beleeről-

tetni az „apokaliptikus jelvényegyüttesbe” önkényes és nem megengedhető álláspont. A 14. századi országalma és a 16. századi kard — két éle miatt — „apokaliptikus vonatkozásaira” már kár is szót vesztegetni.

6. Egy izgalmas lehetőség — az évünnepek. Az Új Tükör első cikkéből kiderül, hogy az egész üzenet-dekódolási módszer Pap Gábornak abból a „kissé borzongató” felismeréséből indult ki, hogy a koronán szereplő összes ábrázolt személy névnapja „egy-egy naptári hónap utolsó harmadára esik” és a két rész névnapjai „fogaskerékyszerűen” illeszkednek. Ezen rend véletlenszerű létrejöttének lehetősége valószínűségsszámítás alapján pontosan 1/100 és 1/1000 közötti érték 10–100 milliomod része. (A Fizikai Szemlében tudományosanabb kifejezve kisebb, mint 10⁻¹³.) Érdekes lenne megtudni, vajon a 10. hányadik negatív hatványával lehetne kifejezni annak valószínűségét, hogy a névünnepek naptári, ill. „évkörbeni”, ill. zodiákus jegyekhez illeszkedő rendjében felrakott zománcképek még egy határozott ikonográfiai rendhez is illeszkedjenek? Továbbá, hogy a kiválasztott apostolok névünnepei ne essenek az alsó koronarész által már lefoglalt hónapokra, de egyben a hét elsőnek elhívottat és Pált ábrázolják, s közülük kettővel még a „szkíta térítőre” azaz Szent Istvánra is lehessen utalni. (Ebben az utóbbi összefüggésben a ferdén álló kereszt ismét átlós, azaz Andráskeresztként szerepel.) Még a múlt században névnaphoz jutott Géza is megleti helyét ebben a rendszerben.

Mosolyogtató érv Bertalan takart helyzetét azzal magyarázni, hogy megnyúlták, s így nem ismerhetjük külsejét, hiszen a számtalan középkori Bertalan ábrázolás mellett a korona zománcképén is ábrázolták!

A mérnökök különböző szempontú vizsgálódásainak



8. A Dukasz Mihály császárt ábrázoló zománclemez javított, másodlagos elhelyezése eredeti foglalata előtt

végkövetkeztetése szerint tehát a méretek, arányok alapján tény, hogy a korona egyetlen, egységes, tervezett rendszer.

Időközben a Koronabizottság engedélyt adott egy ötvösökből álló csoportnak arra, hogy „*aranyműves szemmel*” megvizsgálják a koronát. Az engedély megadása abban a reményben történt, hogy gyakorló szakemberek talán — együttműködve a restaurátorokkal és művészettörténészekkel — előbbre viszik a jelvény kutatását. Sajnos, már a vizsgálat során kiderült, hogy együttműködésről az ötvösök részéről szó sincs, szakmai felkészültségüket messze meghaladó módon szenzációsnak szánt, merőben új koronaelméletet konstruáltak és igyekeztek azt minél szélesebb körben, elsősorban a nagyközönség számára publikálni. 1984 novemberéig három cikkük látott napvilágot és egy, a gödöllői művelődési házban, majd Kiskunhalason bemutatott dokumentációs kiállítás.

Ami pedig az együttműködést illeti, annak valószínűleg sajátos formájaként értékelendő egy — a gödöllői kiállítás kapcsán rendezett — vitaest, ahol a „rendezés az utolsó lehetőséget kínálta fel a koronával kapcsolatos „ortodox” nézetek képviselőinek, hogy presztízavesztés nélkül helyesbíthessék az újonnan feltárt tények fényében immár tarthatatlan hipotéziseiket. (Sajnálatos tény: nem éltek a lehetőséggel.)” — (Kiemelés az aranyműves csoportnak a függelékben tárgyalt 1985-ös kecskeméti cikkéből.)

Az előbbi csoport publikációihoz hasonlóan itt is együtt ismertetem a három, azonos szerzőjű cikket: Csomor Lajos, Lantos Béla, Ludvig Rezső, Poór Magdolna: *A magyar korona aranyműves vizsgálatáról* (Fizikai Szemle 1984/1.), *úők: Egy vizsgálat eredményei a Koronán* (Művészet 1984. júniusi száma), s végül Buza Péter ri-

portja az előbbi cikkek négy szerzőjével és „segítőjükkal, Pap Gábor művészettörténésszel” a Magyar Nemzet 1984. augusztus 18-i számában, „*Az ötvösök mást mondanak — Egy műhelyben készült volna Szent István koronája?*” címmel. Itt ugyan azt állítják, hogy „minden fellevésünk saját szakmánk műhelyismeretéből fakad”, ezt azonban igen gyorsan megcáfolják maguk a szerzők. Ismét a Fizikai Szemle cikkének beosztása szerint veszem sorra az állításokat.

A méreteket illetően csatlakoznak a mérnökök véleményéhez az egész korona egységes, aranymetészhez igazodó arányrendjét illetően, bár az abszolút magasság — hét hüvelyk — szerintük eredetileg nem ennyi volt. A technikai jellegű megfigyelések szerint a pendiliák közül öt eredeti, négy — kétoldalt kettő-kettő — utólagos. Fontosabb ennél az az állítás, hogy a három uralkodó képe utólagosan került a koronára, méghozzá különböző tárgyakról ide került „pótlások”, „... máskor és más kéz erősítette fel Géza képét, s megint más a két görögét”. Ennek az alapja az a megállapítás, hogy „*más aranyuk színe, kopottsági foka, a zománcok színe és a képmezők kihasználásának, valamint a feliratok elhelyezésének módja is*”, ezen kívül némiképpen eltérnek a lemezek méretei és a foglalataikat „*már megbontották tehát előzőleg egy másik kép volt benne*”.

Kezdjük mindjárt a végén: a felső koronarészen az összes, az alsón pedig csaknem az összes foglalat többszöri ki- és behajtás nyomait mutatja, eszerint mindegyikről feltehető lenne, hogy előzőleg más kép volt benne. Lényeges foglalási eltérést csupán a sokszorosán javított felelősítésű Dukasz-lemez mutat. Ami a három lemez „más-ságát” illeti, nehéz összehasonlítani a szentek néhány betűs megnevezésének és az uralkodók hosszú titulúsának elhelyezését, ennek következtében a képmezők



9. Részlet a Pantokrator alakjából a magyar korona alsó, bizánci részéről (rekeszrajz)



10. Részlet a Pantokrator alakjából a magyar korona felső, román stílusú részéről (rekeszrajz)



11. Bíborban született Konsztantinosz vagy Konsztatiosz alakja a magyar korona alsó, bizánci részéről (rekeszrajz)

„kihaználtóságát” is. A zománcszínek pedig nem mutatnak eltérést a görög korona lemezein belül.

Rekeszszománcok esetében viszont elsősorban perdöntő a rekeszek vezetése, a rekeszrajz. Ezt az ötvösség kiváló kutatója, az elsősorban technikai alapon álló művészettörténész, Marc Rosenberg nagyszerűen hasznosította a rekeszszománcról írt alapvető monográfiájában. Az ugyanis, hogy a felhasznált arany vagy zománc mi-



12. Szent Demeter alakja ugyanonnan (rekeszrajz)

lyen színű, csak megközelítően orientál egyes tárgyak összetartozását illetően, mert ebben a véletlennek — pl., hogy együtt töltik-e az összes lemez rekeszeit, együtt égetik-e? — is szerepe van. (Elég, ha csak az apostolok eltérő arcszíneit vetjük össze, pedig azok szinte kizárólag az ötvös szuverén mesterségbeli tudása, keze nyoma érvényesül, az a rekeszek hajlítása, a belső rajz. Nos, számtalan jellemző részlet — szemek, szájak, fülek, kezek, ruharedők, hajzat és szakáll vonalvezetése — tanúsítja, hogy az uralkodók képei egyazon műhelyből ill. kézből kerültek ki, mint a szenteké és arkangyaloké. Például az apostolok kancsal tekintetét másképpen hajlított rekeszek eredményezik, mint a görög koronán — mindegyik képen egyformán — rajzolt szemek, de ez bármelyik felsorolt részletre nézve könnyen ellenőrizhető a fotókon is.

A szemfenék-vizsgáló tükröknek hála, az ötvösök kiderítették, hogy az apostolképek alatt keresztbe fut egy-egy, a pántok hosszanti oldalát szegélyezőkhöz hasonló gyöngydrót. Ezek alatt valóban nincs ékkő vagy gyöngy, hiszen akkor a két rész összehajtogatását igen labilisan lehetett volna megoldani. Azt azonban a két rész szétszedése nélkül nem lehet megállapítani, hogy volt-e ott díszítés, amit az összeállításnál eltávolítottak. A keresztbefutó gyöngydrót kizárólag szerkezeti elemként értékelhet, tehát támpontot jelenthet a keresztpántok eredeti rendeltetésére, de semmiképp sem jelenti azt, hogy „... a keresztpánt szándékosan nyolc apostollal készült”. Azt az állítást, hogy a takart részekben megváltozik a kövek és gyöngyök ritmusa, a szerzők maguk cáfolják a Művészettben közölt 5. ábrájukkal.

Az apostolképek ívelődésével, illetve eredetileg is a pántokhoz tartozásuk kérdésével kapcsolatban az ötvösök nem hoztak újat a kutatásba. A Kovács Éva—Lovag Zsuzsa által publikált kötetben le van írva 1978 utáni vizsgálatainknak az a megállapítása, hogy a keresztpánt alaplemezeit ebben a ma is látható formában állították össze, még a filigrán-, zománc-, kő- és gyöngydíszítés felrakása előtt.

A kereszt felerősítésére előre elkészített lyuk sarkalatos pontja az aranyművesek (és a mérnökök) teóriájának. Jelenleg a lyukat alul a széles csavarfej, fölül nagyrészt a kereszt talpa fedi, tehát a vizsgálati körülmények nehezek. Annyi azonban kétségtelenül látszik a korona kereszt nélküli fotóján, de magán a tárgyon is, hogy az ötvösök által „felperemezésnek” nevezett rész valójában csupán rekesz-magasságú és vastagságú szalag, a restaurátorok véleménye szerint az átfúrásnál szabadabbá vált rekesz-szalaggal lezárták a lyuk szélét. Ha valóban, eredetileg lyukkal tervezték volna, akkor a zománc védelmére szakmáját kicsit is értő ötvös egészen bizonyosan készített volna egy határozott, vastag, magas peremet, legalább olyan széleset, mint a Krisztus-képpel közös műhelyből kikerült apostol-figurák kontúrja. Ott, ahol a zománcképek valami mással — például a foglalat — érintkeznek, minden esetben széles arany peremük van a sérülékeny zománc védelmére. A kereszt beállítására szolgáló lyuknál ennek a szélesebb, erősebb peremnek a hiánya perdöntő jelentőségű bizonyíték a lyuk utólagos kifúrása mellett!

A kereszt ferdeségének megítélésénél az ötvösök annyira azért szakembereknek mutatkoztak, hogy az erőszakos hajlítás kiáltó nyomait nem tagadták el. Érdekes viszont, hogy az általuk is feltételezett eredeti álló helyzetével „... a Koronában sokkal kizárólagosabban érvényesült az aranymetszést kifejező számso”.

A korona oromdíszjeinek és az abroncs díszítményeinek elcsúsztatását már Bárányné Oberschall Magda észrevette és leírta. Magyarozatát egyelőre nem tudjuk, jószemű restaurátor talán felfedezi az aszimmetriát okozó hibát a készítés munkamenetének rekonstruálásával. Ezen az úton próbálkoztak az aranyművesek is, de az általuk feltételezett munkamenet teljesen hibás. Az biztos ugyanis, hogy az oromdíszek keretét az abronccsal



13. I. Géza magyar király alakja ugyanonnan (rekeszrajz)

együtt készítették, utólagos felforrasztásnak nincsen nyoma. Akkor pedig nem lehetett a kész abroncsra ide-oda tologatni őket! Itt a súlyos logikai törés az aranyművesek levezetésében, akik szerint elkészült a két rész összes díszítőelemeivel együtt, majd, mikor az összepróbálásnál kiderült, hogy a tengelyek nem egyeznek, elcsúsztatva felforrasztották a pártát. Viszont ők maguk is sokszor hangsúlyozzák azt az ötvös alaptételt — pl. a csüngők vagy az összeszerelés vonatkozásában —, hogy a díszítmények felkerülése után keményforrasztást már nem lehet alkalmazni! Egyébként már a józan észnek is ellentmond az az ötlet, hogy a két-két szegeccsel az abroncsra rögzített keresztpántokhoz igazították volna szilárd kötésű szerkezeti elemeket. Ha együtt készül a két rész, akkor legalább olyan biztos kötéssel rögzítik egymáshoz, mint a részekhez külön-külön a maguk díszítményeit. Az abroncsra az ékkövek körüli mezőket, sőt a Dukász-képet eléktelenítő szegeccsel ötvös csak akkor vetemedik, ha más megoldása nincs, tehát egy zománccal, kövekkel, gyöngyökkel és filigránnal díszített kész tárgyon már nem forrasztathat, vagy nem rejtheti el legalább a szegeccsel például az ékkövek alá!

Teljesen értelmetlen az az érv, hogy mivel „... az abroncsra a három cserélt képet kivéve nincsenek rendszeres használatból eredő kopási nyomok... azt mutatja, hogy az abroncs a pártával nem lehetett soha önálló női vagy hercegi korona.” Ezt csak nem úgy kellene érteni, hogy az abroncsot az egyidejűleg felszerelt keresztpánt óvta meg a kopástól?

A fentiekkel azért foglalkoztam részletesebben, mert technikai kérdések lévén látszólag az aranyművesek kompetenciájába tartoznak. Azonban már ezekben a kérdésekben is nagyon sok olyan alapvető tévedés szerepel, amely a középkori ötvöstechnikák és műtárgyak hiányos ismeretéből vagy a feltételezések logikus végiggondolásának képtelenségéből fakadnak. A történeti és művészettörténeti „bizonyítékokra” szinte kár kitérni, annyira komolytalanok. Mit kezdhetünk olyan „történeti” érvekkel, hogy „Géza három is volt, ha Géza fejedelmet királynak



14. Az I. Géza királyt ábrázoló zománclap részlete

számítjuk. Mihályból volt vagy hét, Konstantinból is több az elégnél.” Vagy: „Megvizsgáltunk jónéhány középkori koronát. Stílusbeli különbség van minden esetben az abroncs és a keresztpánt között.” Ezek a mondatok egyszerűen a laikus olvasók — és felelős szerkesztők — megtevésztésére szolgáló blöffök. Mert sajnós, egészen egyszerűen nincsenek „jó néhányan” a keresztpántos középkori koronák! Az egyetlen — az egyszerre készült részek különböző stílusának bizonyítására — néven nevezett, a cseh koronát forrásadatokkal (korabeli leltárakkal) bizonyíthatóan két különálló, más korban és más rendeltetéssel készült részből állították össze 1387 előtt. (Ezt mindegyik róla készült kiadványban meg lehet találni.) A „jó néhány” „hasonló keresztpántos” középkori korona emlegetése éppen úgy a szerzők ötvöstörténeti járatlanságáról árulkodik, mint az az állításuk, hogy „megvizsgálták” a két Mathilde-keresztet, a Gizella-keresztet és a Nagy Károly kincseket(?), és „... ezek a tárgyak elkészítésük technikáját illetően rokonai a szent Koronának”. Ha a valóban kézhez kapott korona vizsgálatánál a fentebb részletezett alapvető szakmai tévedéseket tekintjük, joggal leszünk bizalmatlanok a felsorolt tárgyak képekről „megvizsgált” technikai jellegzetességeinek bizonyító erejével szemben.

Ismét csak csodálkozni tudunk az aranyműveseket „segítő” Pap Gábor művészettörténészen, aki nem figyelmeztette munkatársait arra, hogy ezek az „érvek” szándékukkal ellentétben, megalapozatlanságukkal csak gyengítik a bizalmat a szerzők hozzáértésében, szavahihetőségében.

Mivel a koronával foglalkozó történészek, művésztörténészek és restaurátorok — beleértve az 1981-es nem-

zetközi konferencia külföldi résztvevőit — egyértelműen elutasították a mérnökök kutatási módszereit és azok végeredményét is, érthető a lelkesedésük, amivel az aranyművesek fellépését fogadták. Hiszen azok látszólag más úton — ötvös-szakmai alapon — a konkrét tárgyhöz kötik az információs adatokat.

A szorgos publikálásoknak hála itt is két cikket tárgyalhatok együtt, Beöthy Mihály, Fehér András, Ferenczné Arkos Ilona, Ferencz Csaba, Hennel Sándor: *Eppur si...* c. írását a Fizikai Szemle 1984/2. számában, és a Televízió A HÉT c. műsorában 1984. január 22-én sugározott, Beöthy, Ferencz és Csomor közös fellépését, ami a História 1984/3. számában jelent meg. Ez utóbbi, „Mérnökök, ötvösök a történelemtől” című cikke együtt közölte Váczy Péter: *Ellenvélemény a koronáról* c. vitacikkét, amire — ismertetésem témaköre miatt — nem térek ki.

Időrendben is először a Fizikai Szemle cikkéről, amelynek szerzői azt írják, hogy „Természetszerűleg elfogadjuk az aranyművességhez tartozó megállapításait...”. Ezek után főbb pontjaiban megismétlik a korábban közölt mérések eredményeit, több részmeccel kiegészítve, amelyek mindegyike az arany-arány meglétének és az összes zománckép összetartozásának újabb bizonyítéka. Kivéve hármat, amelyről „hangsúlyozzuk, hogy a hátsó három kép cseréjére, azaz a Korona (szimbolikus) átkodolására vonatkozó új, aranyműves megállapításokat csak alátámasztani tudjuk.” Persze, a szerzők sem felejtették el, hogy korábban ez a három kép is beletartozott a sok szempontból felállított egységes, érintetlen egész koncepciójába, sőt a csillagászati vonatkozású fejtegetések sarkalatos pontja volt a Holdat jelképező uralkodó képe, s a holdhónap kiszámításánál a rajta levő, lépéskihagyásra készített két lyuk. Ennek felülvizsgálatát ígérik a szerzők, ugyanúgy a névünneper-rendszerét is, bár itt kétségtelenül biztató, hogy

az eredetileg is bizonyos problémát okozó „hipotetikus Géza” eltüntetése könnyebb lesz.

A magunk részéről felülvizsgálatra ajánljuk még a számszerűségek eddigi tökéletes rendszerét (9 csüngő, 9 félalakos kép, 7 glóriás kép, a 7×9-es szervezési csoport stb.) és az arany-arányokat például a csüngők esetében.

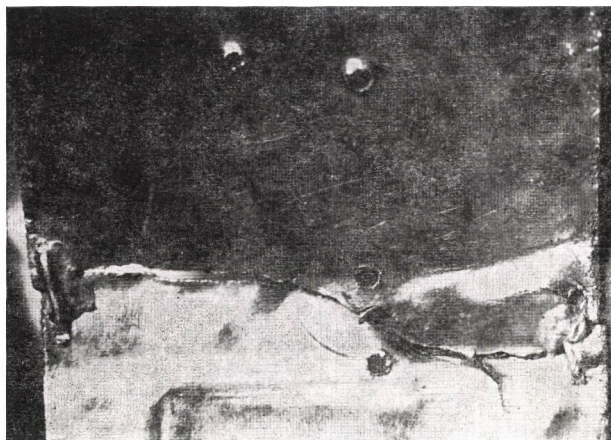
A szakemberek kompetenciájának „természetszerűleg” járó engedmény a kereszt ferdeségére már nem terjed ki. „Nem találtuk olyan sérülés nyomát, amely a kereszt ferde pozíciójának okozója lehetne” írják, sőt „... álló helyzetben a kereszt egyszerre sértené meg a Korona összes felismert szerkesztési elvét!” Még az aranyművesek szenzációs felfedezése, „a kéttengelyűség sem terv-cél, hanem a ferde kereszt adott módon való realizálása, kiadódó szerkesztési szükségszerűség volt.”

Az aranyművesek eredményeinek ez a szelektív felhasználása ismerős eljárás éppen az aranyművesek részéről is, akik Révay Péter 1613-as leírásából elfogadják azt, hogy Dukász helyén akkor még egy Szűz Máriát ábrázoló kép volt, de az almát tartó Üdvözítőt már nem hiszik el. (Mellesleg, ha Révay 1613-ban még Máriát látott a koronán, miért látszik az aranyművesek szerint a Dukász-képen az 1551-ben letört lilíomos kereszt nyoma?)

Visszatérve az Eppur si... című cikkhez, itt határozottan megfogalmazták a szerzők korábban is már jelzett nézetüket, hogy az országalma és a jogar „közvetlenül kapcsolódik a Korona méreteihez. Ezért elég nagy a valószínűsége, hogy kezdetül fogva a Korona kísérő jelvényei.” Sőt, a korábban csak apokaliptikus vonatkozásai (két éle) miatt illeszkedő kard méretei is illenek, igaz, a kard jelenlegi, elköszörült nagyságával, míg a palást kiegészített, átszabás előtti — feltételezett — méreteivel teszi teljessé és hiánytalanná az aranymetszési rendet és a jelvény-együttes jelentéstartalmát. Valóban találó a cikk címe, bár nem csak a Föld, itt már minden mozog!

A közös televíziós fellépésnél érthető módon nem került sor a vitás kérdésekre. Az eddigi összes cikkben fontos szerepet játszó ferde keresztől a nyilatkozók nem tettek még említést sem, csak a két elmélet összeillő pontjait hangsúlyozták. Mindenki tett egy-egy közeledő lépést, Csomor például itt mondja ki egyértelműen azt az ötvös-szempontból képtelen állítást, hogy „... a latin és görög feliratú képek egy műhelyben készültek”. Beöthy a Révay-féle Szűz Mária képről mondja, hogy „... ez nagymértékben illeszkedik a szentistváni legendakörhöz”, Csomor pedig a „technológiai összehasonlító vizsgálat alapján” ezt megerősíti, mondván, „amikor Szent István élt, a korona már megvolt”.

A publikációk eredményeképpen 1984 nyarán a gödöllői művelődési házban kiállítás nyílt az aranyművesek vizsgálatának dokumentációjából, amit később Kiskunhalasra is átvittek. Valószínűleg túlzott szerénységből



16. Ugyanaz hátoldadról

sehol nem tüntették fel, hogy ez egy szűk aranyműves csoport véleménye, a kiállítás címe: „A korona a legújabb kutatások tükrében”. Megnyitotta Pap Gábor művészettörténész. A kiállítás a cikkekből is ismert rajzokat és szövegeket tartalmazza, színes fotók és korona-másolat kíséretében, egy asztalra pedig olvasásra odakészítve a fentebb tárgyalt szakirodalom.

Ennek a kiállításnak a stencilezett vezetőjében található meg véleményem szerint az egész, a koronakutatás vadhajításainak nevezhető jelenség kulcsa. A vezető utolsó része ugyanis „Fejezetek a funkcionális szempontú Korona-vizsgálatok történetéből” címmel egy kutatástörténeti összefoglalót ad, amelynek eseménynaptára röviden a következő:

1978. A Kecskeméti Zománcművészeti Alkotótelep katalógusának körkérdése a rekeszzománc utólagos átfúrásának lehetőségéről. (Ez, mint fentebb már láttuk, az átfúrás lehetőségét bizonyította, ezért a továbbiakban nem szerepelt az érvrendszerben.)

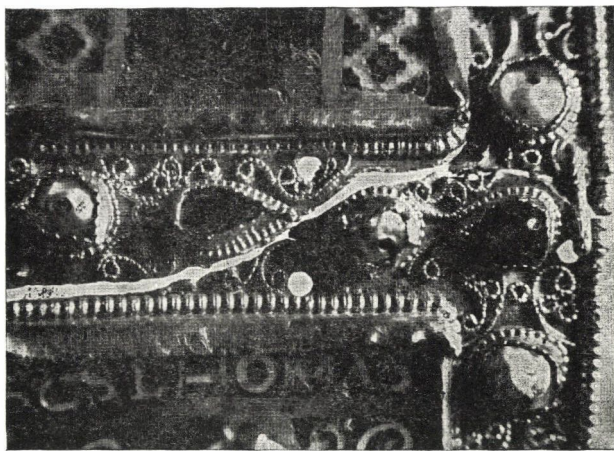
1979 elején Pap Gábor művészettörténész a névünnepek rendszeréből arra a következtetésre jut, hogy a korona két része „egységes program alapján terveződött”. A valószínűség mértékének pontos megállapítására felkeri a mérnökcsoportot. Az együttműködés 1979 végéig tart, az Új Tükör 1980-ban közölt két cikkének alapját képező magnóinterjú már addig elkészült.

1980. Pap Gábor egyik szombathelyi előadása után kapcsolatba lép vele Kovács József vallástörténész, akinek 1984 őszén megjelent publikációjára még visszatérek.

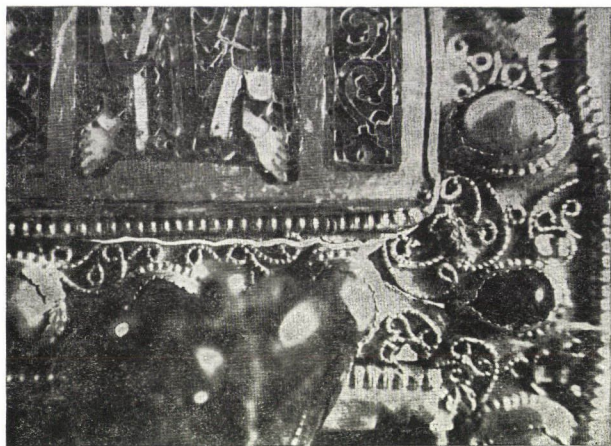
1981 tavaszán az aranyművesek felkeresik Pap Gábor, s ettől kezdve két éven keresztül együtt dolgoznak. Ennek során Pap Gábor felhívja a figyelmüket arra, hogy a Révay Péter koronaleírásában említett Szűz Mária képet „egyenrangúnak kell tekinteni egyéb forrásokból vagy közvetlen megfigyelésekből származó adatokkal, és ennek megfelelő súllyal kell szerepeltetni a Koronának mind ikonográfiai mind készíttéstörténeti szempontú kutatásában”, és, hogy a Vajay által közölt forrásban szereplő lilíomos kereszt a Mária-kép fölött állt.

1983. Az aranyművesek a fenti instrukciókkal felvértezve elvégezték a korona szemléjét, amelynek fentebb tárgyalt publikációján kívül a Fejér Megyei Hírlap 1984. január 21-i számában is megjelent egy ismertetése.

Az előre megadott szempontok ismeretében már nem lehet csodálkozni azon, hogy az ötvösök fejtegetéseiben olyan állítások is szerepelnek, amiket saját szakmai ismereteik alapján valószínűleg soha nem írtak volna le, hiszen mesterségük alapelemeivel ellenkeznek. S bár az aranyművesek azt írják, hogy „minden feltevésünk saját szakmánk műhelyismeretéből fakad”, a Pap Gábor által korábban megadott szempontokat — a két rész egységét, a Szűz Máriát és a Dukászt ábrázoló képek cseréjét, a lilíomos kereszt helyét — rendre mind sikerül megállapítaniuk a koronán.



15. Repedés a korona egyik felső keresztpántján



17. Repedés a magyar korona egyik felső keresztpántján

Ezzel a különös együttműködéssel és munkamódszerrel kapcsolatban szeretném megjegyezni, igen sajnálatosnak tartom az ötvösök szempontjából, hogy egy ilyen páratlan lehetőséget nem arra használták, hogy saját mesterségbeli ismereteik birtokában elfogulatlanul megvizsgálják a koronát, és esetleg olyan ötvös-szempontú megfigyeléseket tegyenek, amelyek valóban használhatóak a kutatás számára. Ehelyett előre megadott szempontokat igyekeztek bebizonyítani, s ahogy ez már hasonló esetekben szinte törvényszerű, a preconcepciókhoz való ragaszkodás megbízhatatlanná teszi még a részmegfigyeléseket is.

Ha magából a cikkből nem is derülne ki, a kiállítási vezető is elárulná, hogy ebbe az ismertetésbe kívánczik Kovács József: *A Magyar Szent Korona — Ikonológiai megjegyzések* című munkája az Életünk 21 (1984) számából. A cikk egy sorozat kérdéssel indul, amelyeket a bevezető szerint a gondolkodó szemlélőben a korona felvet. A gödöllői kiállításvezető ismeretében azonban már nem csodálkozhatunk azon, hogy ezek a kérdések azonosak azokkal, amelyeket a mérnököknek és az aranyműveseknek is felvetett a korona. A továbbiakban a szerző óriási olvasottságára támaszkodva igyekszik ezeket a kérdéseket megválaszolni, bár ezek legtöbbször csak látszatválaszok. Ilyen mindjárt az első kérdésre — lehetett-e a korona Szent István koronája — következő fejtegetés: miután a „*Hagiosz Sztephanosz*” egyaránt jelenti Szent Istvánt és a Szent Koronát, „*ilyen értelemben mindig igaz, ha azt állítjuk a Magyar Koronáról, hogy az „Szent István koronája*”.

Hasonlóképpen látszat-feleletet ad az apostolok eredeti számának megállapítására az a rengeteg idézetre támaszkodó fejtegetés, ami a különböző apostol-névso-rokból emeli ki a szükséges első nyolcat, vagy a korona alakjára vonatkozólag a 13. századi bizánci és nyugati források elemzése. Néhány helyen a konklúzió egyáltalán nem következik a kifejtésből, nehezen követhető például, hogy István Nagyobb Legendájának azok a szavai, miszerint „... *diadematē regalis dignitatis feliciter coronatur*...”, „meghatároznak már egy sajátos koronátípust, amit aroncsával és boltozatával együtt egy egységben kell tekintenünk”?

A görög és latin nyelv együttes előfordulására szerző is idézi a templombeszterelési eljárást, hangsúlyozva, hogy ez nyugati gyakorlat, a két nyelv használata semmiképpen sem bizánci szokás. Ugyanakkor a koronán levő két Pantokrator ikonográfiai indoklását abban véli megtalálni, hogy a felső tulajdonképpen az Atyaisten ábrázolása, a kettő együtt „*nem más, mint a Szentháromság binitárius — kétszemélyes — ábrázolása*”. Az Atyát a Fiú képében viszont csak a keleti kereszténység körében ábrázolták, ott tehát, ahonnan a kétnyelvűség kizárja

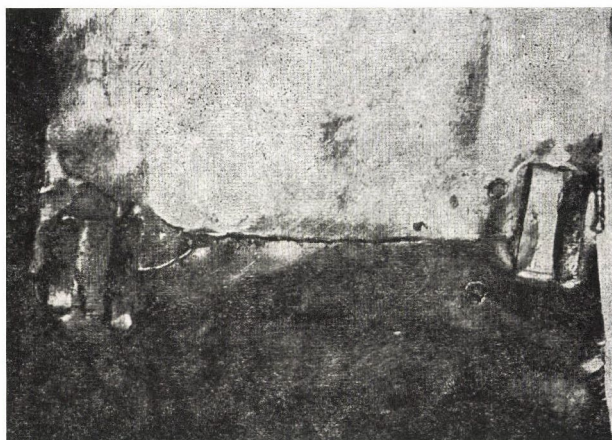
a korona eredetét! Az alap tehát meglehetősen ingatag annak a fontos kérdésnek az eldöntéséhez, hogy a koronán eredetileg is csak nyolc apostolkép volt. A legfőbb érv ugyanis az, hogy „*amint a hatalom kifejezésére a Mindenható Teremtő Atyának, valamint ... a Fiúnak a képe került a Koronára, ugyanúgy az apostolok közül csakis azok szerepelnek azon, akiket az Apostoli Hitvallás azon szakaszaihoz társítanak, amelyek az Atyáról és a Fiúról szólnak*.”

Azokra a kérdésekre, hogy volt-e valaha szétszedve és, hogy tájolható-e a korona, a cikk ugyancsak sok idézetet sorakoztat fel a középkori keresztény irodalomból, de végül is választ nem ad. A szerző szerint a keresztpántoknak az általa idézett ikonográfiai szabályok szerinti elforgatásával „*az apostoloknak egyesek által észlelt és kifogásolt szemállása is helyredlne*”. Apróság ugyan, de a tárgyra vonatkozó ismeretek felületességét jelzik az ilyen megjegyzések, hiszen csak az aroncs képeinek szemállása volt eddig „kifogás” tárgya.

A cikk a képek aritmetikai rendjéről még a mérnökök publikációi után is képes újat adni. Egyrészt a képek rangsor szerinti sorszámainak összegei és részösszegei kiadják a Fibonacci számsort, másrészt a görög ábécé betűit egy egyenes egyenlő szakaszainak véve az aroncs négy „segítőszentjének” kezdőbetűi az aranyetszési pontokon található. (Az azonos hanggal kezdődő Demeter és Damján miatt az ábécé-t újra kell kezdeni!) Ezek másnak, mint teljesen komolytalan játéknak valóban nem tekinthetők. Az irodalmi műveltségű ember források iránti tisztelete viszont arra a következtetésre juttatja a szerzőt, hogy a Révay által említett Szűz Mária kép nem lehetett a koronán.

Végül is a cikk óriási irodalmi apparátussal semmit nem bizonyít a koronáról felvetett problémákkal kapcsolatban. Elvégre az, hogy a korona hatalmi jelvény már rendeltetéséből következik, és nem azért „*mert a Koronára a képekkel ez rá volt írva*”, hiszen a pusztán ékkövekkel díszített koronák is hatalmi jelvények.

Visszatérve a gödöllői kiállítás vezetőjére, abból világosan kiderül, hogy a „*funkcionális szempontú Koronavizsgálatok*” látszólag sokoldalú megközelítése egyetlen ösmozgatóra vezethető vissza. Ezzel kapcsolatban felmerül a kérdés, vajon mi szüksége van a művészettörténész Pap Gábornak arra, hogy a koronával kapcsolatos gondolatait mérnökök, aranyművesek és vallástörténészek közreműködésével hozza nyilvánosságra? Hiszen mint művészettörténésznek megvolna a felkészültsége ahhoz, hogy ikonográfiai, ötvösségtörténeti, technikai és arányrendbeli kérdéseket együtt tárgyaljon, és kizárhatná a művészettörténeti szempontból képtelen megállapításokat. Elkerülhetők lennének olyan jellegzetesen laikusokra valló hibák, hogy egyforma súlyú érvek bizonyítsák a



18. Ugyanaz hátoldalról

egységes korona keleti és nyugati eredetét, párhuzamként hivatkozzanak nemlétező ötvöstárgyakra, vagy egységbe kerüljenek egymástól évszázados távolságban készült tárgyak stb., hiszen ezek a művészettörténet alapvető munkamódszerét sértik, és végső soron lehetetlenné teszik a tárgy meghatározását.

* * *

A „funkcionális szempontú” kutatástörténetnek még ez a terjedelmes, de korántsem minden kérdésre kitérő áttekintése is bizonyítja, hogy előre elhatározott eredményeket támaszt alá meglehetősen önkényes, a változó véleményekhez jól idomítható, „tény”-ként hangoztatott adatokkal, itt-ott olyan hivatkozásokkal, amelyek minden alapot nélkülöznek. Ezek propagálására igyekeznek a tömegkommunikáció minden eszközét igénybe venni, napi- és hetilapokban, folyóiratokban szinte azonos cikkek jelennek meg, amelyeknek nyilvánvaló célja a laikus nagyközönség meggyőzése.

Sok helyről felmerült a kérdés, miért hallgatnak a korona kutatásában illetékes szakemberek az „új szenzációkkal” kapcsolatban. Beöthy, a mérnök csoport debattáns tagja is írja egy, az Új Tükörben megjelent (1984/38. szám) olvasói levélben: „*Sajnos az elmúlt négy évben azt kellett tapasztalnom, hogy a művészettörténész és a történész szakemberek a — számukra talán szokatlan szakmai irányból érkező — új tények és javaslatok alkotó felhasználására alig mutatnak hajlandóságot, sőt igyekeznek azokat meg nem hallottá tenni.*” Ez azt a tipikus helyzetet igyekszik az olvasókkal elhitetni, hogy a szakemberek szakmai féltékenységből zárkoznak el az új, a kívülről jött eredményektől, elnyomják és agyonhallgatják azokat. Valójában ez nem így van. Az olvasói levél előtt már jóval megjelent László Gyula korábban idézett cikke a Népszavában, Váczy Péter vitacikke a História 1984/3. számában, augusztus 20-án Györffy György beszélt a kérdésről a rádióban és ezt ismertette a Népszabadság 1984. szeptember 26-i száma. (Ennyiről van pillanatnyilag tudomásom.) A január 22-i A HÉT műsorral kapcsolatban a Koronabizottság bejelentette a Televízióknak, hogy történész, művészettörténész tagjai hozzá kívánnak szólni a kérdéshez. Érthetetlen módon a műsor szerkesztői ettől elzárkóztak.

Tény azonban, nem tettünk meg mindent annak érdekében, hogy a nagyközönséget ne tájékoztassák ennyire félre, bár a szakma tartózkodása nagyon is érthető és magyarázható.

Bár a mérnökök bennünket vádolnak azzal, hogy eredményeiket nem vesszük tudomásul, a valóság az, hogy fejtegetéseikben a fenti szerzők nem vettek tudomásul szinte semmit a korona eddigi kutatásának eredményeiből, s kétségtelen, vitathatatlan megállapításokat, ha egyáltalán megemlítettek, hipotézisnek nevezték. Hol kezdje a vitát a művészettörténész, ha azt is újra bizonyítani kellene, hogy az abroncs zománcképei Bizáncban készültek? Vagy az Anjou címeres országalma és az 1031-ben kazulának készült palást nem lehettek Szent István koronázási jelvényegyesítésének tagjai?

Persze nem csak arról van szó, hogy az elméleteikkel valóban nem összeegyeztethető történeti és művészettörténeti megállapításokról nem vesznek tudomást, hanem azokat tudatosan is meghamisítják. Itt utalnék a Fizikai Szemle 1981/12. cikkének az eddigi „nézetekről” között összefoglalására, vagy Csomornak a televízióban elhangzott, nem is minősíthető mondatára, amely szerint „*kétszáz évig készítették a magyar koronáról különféle elméleteket, mi vagyunk azonban az elsők, akik gyakorlati, szakmai oldalról vizsgálták meg.*”

Az a korrekt kutatói magatartás, amelyik új felismeréseit csak akkor fogadja el helyesnek, ha azt sokrétűen bizonyítja, s egyeztetni tudja a témájára vonatkozó egyéb tényanyaggal, teljességgel hiányzik mindkét csoport munkamódszeréből, s ettől laikus, nem pedig a bölcsészdiploma hiányától. Konkrétan a koronára vonatkoztatva, ami ötvöstárgyként a művészettörténet, insigniumként a jelvénytörténet és a történettudomány kutatásának tárgya, lehetséges, hogy új oldalról megközelítve új ismeretek szerezhetőek róla. Ezek azonban csak akkor

válhatnak valóban tudományos megállapításokká, ha összeegyeztethetők a már eddig feltárt tényanyaggal. Nem a névnapoknak, hanem a méretarányokra és technikai megfigyelésekre épülő következtetéseknek kellene fogaskerékszerűen illeszkedni a történeti és művészettörténeti adatokkal. Persze akkor elmaradna a szenzáció, a nagy ugrás helyett esetleg csak egyet lehetne lépni a kutatástörténet útján, aminek — Bogyai szerint — végső, de csak megközelíthető célja az igazság.

* * *

A fenti áttekintés a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottságának 1984 novemberében tartott ülésére készült. Azóta több új publikáció is napvilágot látott, amelyek nem hiányozhatnak a koronakutatás vadhajításainak tárgyalásából. Az aranyműves csoport két újabb cikket publikált, azonos címmel: *A Magyar Korona — Életünk 1985/8. és a Nemzetközi Zománckészeti Alkotótételek, Zománc 1975—1985.* c. kiadványában. (Kecskemét 1985). Ezek a korábbiakkal lényegében azonos feltételezéseket tartalmaznak, a leginkább kimunkált, leghosszabb és az előzőkhöz képest újat is mond az utolsó, a Kecskeméten megjelent publikáció. Ebben a szerzők leközik a gödöllői katalógus kutatástörténeti összefoglalóját, és megkísérlik — egyelőre csak képekkel — a korona művészettörténeti párhuzamait megadni. A képek azonban meglehetősen tág időhatárokat — 9—20. század — jelölnek ki, és egyéb szempontból sem látszanak alkalmasnak semmiféle közelebbi eredetmeghatározásra.

Az újdonságok közé tartozik az uralkodók személyének megkérdőjelezése: „... egy Geobitzász nevű türk uralkodó képe van, akit eddig I. Géza magyar királlyal azonosított a tudományos kutatás.”, a másik zománckép pedig „*állítólag VII. Dukasz Mihály görög császárt ábrázolja.*”

A korábbi cikkekben is szereplő Szűz Mária kép, amelyet Révay leírására alapozva tételeztek fel a Dukasz-lemez helyén, itt már határozottabb alakot öltött. Abból a célból, hogy megmagyarázzák a Révay-féle leírás másik ellentmondását — „*a homlokzati részen almát tartó üdvözlőnk képmása*” — a forrásadat meglehetősen laza értelmezésével arra következtetnek, hogy az elveszett képen „*karján almát tartó üdvözlőnk-et tartó Szűz Mária*” volt. A szerzők azonban ragaszkodnak régi tételükhöz is, amely szerint az 1551-ben, Izabella által letört kereszt sérülési nyomokat hagyott a Dukasz-lemezen. Így egyetlen lehetőség marad: Révay, aki „*pontosan megfigyelt apró részleteket is*” és „*tudott a misztikus arányokról és a tökéletességet kifejező számsorról*”, Máriát „*vagy hagyományból, vagy a Korona ládjában akkor még meglevő iratokból*” írta le a korona képei között.

A „*kéttengelyűség*” és az „*együtt készült*” két koronarész — az ötvösség munkamódszereinek tökéletesen elmentmondó — összeszerelési módjának indoklása láthatóan bizonyos nehézségeket okozott az aranyműveseknek. Utolsó cikkükben ezért egy hosszú és nehezen követhető feltételezés-sort közölnek, amely szerint nemcsak az abroncs volt már eleve szabálytalan alakú, hanem a keresztpántok hossza is eltért egymástól. Tehát már nemcsak az elkészült két rész „*összepróbálásánál*” kiderült hiba korrekciójáról van szó, hanem „*tudatosan tervezték kéttengelyű koronát!*” Ez a feltevés még kevésbé alkalmas az ötvöstechnikai problémák megoldására, mint a korrekciós csúsztatás, viszont a tervezés szándékosságának vélelmével ötvöseink elhárítják maguktól az indoklás feladatát. Amint írják, „*valószínűleg itt is az aranyműves szakmán kívülről jön majd a megoldás.*” Az eleve szabálytalan alakú részekből adódó „*szerkezeti ellentmondást*” megkísérlik a keresztpántok utólagos 180 fokos elfordításával magyarázni, amelynek „*művészettörténeti valószínűségét Kovács József az Életünk c. folyóirat 1984. évi 8. számában adja meg.*” Ezt a feltevést azonban a szerkesztőség is csak azzal a megjegyzéssel közli, hogy „*szemben a tanulmány egyéb megállapításaival, munkahipotézisként értékelendő.*”

Hasonló módszerrel igyekeznek a szerzők a két rész zománcképeinek eltérését megmagyarázni. Miután azt

írják, hogy „egy a megrendelőjük és a tervezőjük”, sőt a két, Krisztust ábrázoló lemez „feltehetőleg egyazon ember keze, illetve szerszáma által készültek”, „a különbözőségeket (nyelv és stílus) előre elhatározott követelményeknek kell tekintenünk, aminek a miertje ismét csak megválaszolásra váró kérdés marad, de nyilván összefügg a Korona szerepével és jelentéstartalmával.” Valóban sajátos „kutatási” módszer ötvöstechnikai képtelenségeket állítani, majd magyarázatukat más szakterületekre hárítani.

Végezetül a kecskeméti cikkben kísérlet történt a korona készítési helyének meghatározására is. Záradékként csatolták ugyanis „egy új kutatási eredményüket”, amely szerint: „A fentiekből további vizsgálat nélkül mindössze annyi következtetés vonható le, hogy a magyar Szent Korona egy olyan ötvösműhely terméke, amelyben az avar ötvösség technológiáját alkalmazták.”

* * *

A korona kutatóinak sora egy újabb mérnökkel bővült, aki ugyancsak több cikkben hozta a nagyközönség tudomására eredményeit. *Kopári Dénes: A Koronátitok nyitja* (Somogyi Néplap 1985. május 8., 9. és 10-i száma) és *Koronatanú: a palást* (Magyarország 1985/42., október 20-i száma).

A cikkek módszerei sok vonatkozásban megegyeznek a fentebb tárgyalt publikációkkal. Az összes eddigi — beleértve a „funkcionális szempontú” — koronakutatást Kopári is „csupán hipotézisekkel megtámogatott elméletek”-nek tartja, saját megoldásait viszont „tények”-nek nevezi. Sikertől talánia a koronán olyan megszámlolni valót, ami az előző mérnök-szerzők figyelmét elkerülte, az abroncsot szegélyező gyöngysorokat tartó „szemescsapokat”. Ezek segítségével megállapítja, hogy az alsó koronarész „eredetileg 13 osztású volt, jelenlegi 16 osztású alakját csak átalakítás során nyerte el.” A rajzban is közölt „eredeti” abroncson nem voltak sem zománcképek, sem oromdíszek, sem a mai nyolc nagy ékkő, elől megvolt viszont a Krisztus-kép, és hátul is egy, amiről „nem tudhatjuk, hogy mit ábrázol”. S bár „ez a korona nem viselt magán keletkezésének helyére és idejére utaló közvetlen jegeket. Több kutató (?) egybehangzó véleménye szerint azonban kizárt, hogy ez a durva ötvösmunka a bizánci udvar műhelyében készült volna.” „Joggal hihetjük tehát, hogy a görög korona Magyarországon készült”, és „lehetett István öröksége, amelyet a pápától kapott koronával történő megkoronázásáig talán viselt is.”

A latin korona eredetéhez „sajátosan szimbolikus rendjének felismerése” vezette el a szerzőt. A rajta ábrázolt nyolc apostol közül hét — Kopári szerint — a János Evangéliumában (21. fejezet) leírt Genezáreti halálat résztvevői. Csak a pontosság kedvéért jegyzem meg, hogy az idézett János 21. evangéliumi rész a Tiberiás taván halászó tanítványokat így sorolja fel: „Együtt volt Simon Péter, Tamás, melléknevén Didimus, továbbá a galileai

Kándból való Nátanael, Zebedeus fiai s még két másik tanítvány.” Az evangéliumi rész azért fontos, mert a tanítványok által kifogott halak száma 153, és „a latin koronát éppen 153 kő és gyöngy díszítette, ha feltételezzük, hogy hozzá tartoztak a nyolc dítsző oromdísz csúcsán levők, valamint egy olyan, kilenc kővel és gyönggyel ékesített „lilomszerű” kereszt is, amelynek egykori létezéséről tudunk”.

Amint látszik, a latin korona köveinek számát éppen úgy képzeletből kellett kiegészíteni, mint az idézett evangéliumi rész apostolainak névsorát! Ugyancsak a képzelet szülte az a rajz, amely Bertalan apostolnak a palástra himzett képét ábrázolja, fején a keresztpántokból, az oromdíszekből és a ferde keresztből álló felső koronarészszel. A koronarajz egyetlen szépséghibája, hogy sem magán a paláston, sem a róla készült fotókon, sem az erős nagyító segítségével készült elemző rajzokon nem látható! Pedig a szerző erre a rajzra alapítva fűzi tovább feltételezéseit, amelyek szerint a korona felső része Szent Bertalan koponya-ereklyetartója volt, amelyet III. Ottó, „aki István koronakérésének kitartó támogatója volt a kérdés teljesítését ellenző II. Szilveszter pápánál”, „mondhatni erkölcsi kötelesség”-ből átalakított első királyunk számára.

A két rész összeszerelése Kopári szerint Kálmán király idejében történt, aki átalakíttatta az abroncsot, és „kifinomult diplomáciai érzékkel . . . apjának, I. Gézának és az ő bizánci kortársainak a képét helyezte el koronáján”. S hogy a „koronátitok” egyetlen pontja se maradjon megoldatlanul, a szerző remek magyarázatot talált a Bertalan kép csonkaságára is: „egy alkalommal, amikor a koronát addigi örökének idegenek részére kellett kiszolgáltatnia, az illető a titkos azonosítás lehetősége érdekében folyamodott a csonkításhoz. A kettétört képlemez összeillesztésével történő azonosítás régóta ismert módszer.” (Remélhetőleg az aranyművesek elfogadják ezt a magyarázatot, bár ők a Bertalan-kép szándékos csonkítására „művészet- és vallástörténeti (egyház-történeti) megválaszolást” várnak.)

* * *

A korona „titkainak” sokféle és külön-külön kizárólagos igényű megoldását olvasva valóban elismeréssel kell adoznunk az emberi fantázia kimeríthetetlenségének. Némi bosszúságot csupán a szerzők által vaksággal és tudatlansággal vádolt, hamisan idézett szaktudomány képviselőjeként érzünk. Főként azért, mert az idézett — nem kevés — publikáción kívül hasonló tartalmú előadások sorozatával zavarják meg azokat a valóban ismeretekre vágyó embereket, akik a kérdésben kevésbé járatosak lévén nem veszik észre, hogy érdeklődésükre hamis válaszokat kapnak. S az olvasó talán elnézi nekünk, ha az előlött érzett bosszúság érezhető időnkénti cikkünk hangvételén.

Lovag Zsuzsa

A MAGYAR KORONA A JELENKORI KUTATÁSBAN ÉS A POPULÁRIS IRODALOMBAN

MEGJEGYZÉSEK A MŰVÉSZETTÖRTÉNET-TUDOMÁNY JELENLEGI HELYZETÉHEZ ÉS MEGBECSÜLÉSÉHEZ

„schri kunst, schri und klag dich ser
dein begert jetzt niemer mer, so o we.”

(Lukas Moser tiefenbronni Magdolna-oltárának felirata, 1431)

Ha a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Bizottsága programjára tűzte a koronázási jelvények kutatási helyzetének és a körülöttük kialakult, a diszciplínán kívül vagy annak határterületén keletkezett (és így eleve különös ostromszituáció képzetét keltő) nézeteltéréseknek a megbeszélését, arra különleges okok kellett, hogy alkalmat szolgáltatassanak. A Művészettörténeti Bizottság ugyanis sem mint az Akadémia II. Osztályának tanácsadó testülete a művészettörténet kérdéseiben, sem mint a Nemzetközi Művészettörténeti Bizottság nemzeti bizottsága nem illetékes és nem is lehet kompetens egy olyan bonyolult tudományos kérdésben, amely — s ezt helyes mindjárt a bevezetőben megállapítani — ha egyáltalán valaha teljesen eldönthető, egyedül a középkori kisművészet történetének művelőire (keves számú hazai specialistájára és ugyancsak nem végtelen sokaságú nemzetközi szakértőjére) tartozik.

Az alábbiakban egyedül a korona kutatásával kapcsolatos véleményekre kívánok kitérni, így a kompetencia körének elhatárolása bizvást az ötvösségtörténetre szűkíthető. Ugyancsak evidenciára kell hivatkoznunk a megállapítás indoklásául is: a magyar koronához, illetve annak bármely részéhez hasonló, vele összevethető műalkotás csak igen kevés maradt meg, azok is szétszórva, egyenként, nehezen hozzáférhetően, gondos őrizet alatt; szakirodalmuk nagyon speciális, soknyelvű és szétszórta; ráadásul számos különböző irányba ágazik szerte; tehát bármely megállapítás vagy feltevés pusztán kontrolljára is csak a szakirodalomban *up to date* informált, széles körű autopsziával rendelkező, *Kenner*-típusú szakember képes. (Szándékos itt a modern szakművészet-történetész fellépése és térhódítása előtti típust jellemző kifejezés használata, mivel a vizsgálatok feltételei az ötvösségtörténetben ma sem sokban különböznek, s emlékeanyagának adottóságai miatt egyhamar aligha is fognak különbözni az antikvitások, festmények vagy szobrok hagyományos, a modern rendszerezés és főleg a fényképezés előtti művészettörténeti megítélésének feltételeitől.) Ha tehát a műértő szaktudós szubjektumának döntő szerepét hangsúlyozzuk azon a kutatási területen, amelynek a magyar korona is része, ez nem értendő úgy, mintha lebecsülnénk azt a hatalmas (a művészettörténet szempontjából) segédtudományi apparátust, amely történeti forrástudiumoktól eszmetörténeti kutatásokig, számos művészi, restaurátori és konzervátori technológiától kezdve különböző természettudományos, hagyományos és modern vizsgálati módszerekig terjedhet.

Előljáróban is hangsúlyozni kell azonban, hogy ezeknek a tudományágaknak az együttműködése az adott cél érdekében csakis a művészettörténet irányításával és koordinálásával, állandó kontrollja mellett képzelhető el. Nem szükséges természetesen, hogy az a művészettörténetész, aki mindezt vállalja, egyetemi diplomával szentesített képzettséget mondhasson magáénak, de igenis elengedhetetlen feltétel a *diszciplína* (eredeti és átvitt értelmében egyaránt) elsajátítása és tiszteletben tartása. Ezt nem szűgyellte megtenni idős korában Deér József, amikor a koronáról szóló mindmáig legteljesebb monográfia kidolgozására adta a fejét, s ugyanez elmondható az ugyanígy az eszmetörténetet illetve a jelvénytörténetet

felől érkező Percy Ernst Schrammról is. Általában: a „segédtudomány” megnevezés semmiképpen sem jelenthet alábecsült, szolgai státust a tudományok között, mint azt ma sokan hiszik, hanem nagyon is viszonylagos: ma egyik tudomány a másiknak segédtudománya, holnap fordítva lesz; s csak az a diszciplína lehet segédtudomány, amelynek eredményeit valamilyen használni is lehet. Ha ez az alapkérdés felmerült, máris jeleztük: az interdiszciplinaritás zavarai van dolgunk.

A koronára vonatkozó kutatások közérdekű jelentősége mellett elsősorban ezért foglalkozik a Művészettörténeti Bizottság a kérdéssel; hiszen annak problematikája beleillik abba a tágabb körű vizsgálatba, amely jelenleg éppen a művészettörténet jelenlegi helyzetére, interdiszciplínáris kapcsolatainak reális és kívánatos lehetőségeire, s általában a mai magyar műveltségben játszott szerepére irányul. Mivel nem vagyok a kutatási területen az átlagosnál jártasabb, az alábbiakban egyedül olyan megjegyzéseket kívánok tenni, amelyeket a fenti célkitűzés szempontjából vélek helyénvalónak.

* * *

1978, a koronázási jelvények hazahozatala óta a korona irodalma mennyiségileg érezhetően gyarapodott; ezt a gyarapodást eleve az aktualitás számlájára kell írunk, hiszen — legalábbis kezdetben — csakis a már az eredeti tárgyak jelenléte nélkül is összefoglalható nézetek rekapitulációja útján lehetett megfelelni a mind szakmai körökben, mind a közönség részéről jogosan megelégedett érdeklődésnek. A jelvényegyüttes konzerválása és tudományos feldolgozása érdekében tett lépések első eredményei nagyjából egy időben láttak napvilágot: ezek közé tartozik Kovács Éva és Lovag Zsuzsa könyve (A magyar koronázási jelvények Bp. 1980.) az új fényképek egy részének első közlésével és következtetéseiben igen tartózkodó szöveggel, továbbá az 1981-es Nemzeti múzeumi konferencia, amelynek előadásai viszont újabb két év múlva, 1983-ban jelentek meg. (Insignia Regni Hungariae I., Bp. 1983.) A publikációk üteméből, még inkább azonban a megnyilatkozások visszafogott hangnemből látható a specialisták — indokolt — tartózkodása az elhamarkodott hipotézisektől mindaddig, amíg az elérhető teljességű vizsgálatokra sor nem kerül.

Deér József már 1966-ban igen világosan meghatározta a koronával kapcsolatos feladatokat, „melyek nem a korona szétszedése vagy egyes alkatrészeinek mikrokémiai analízise útján, hanem egyes-egyedül széles körű művészettörténeti kutatások útján oldhatók meg. Csak átfogó összehasonlítások véghezvitele után lesz lehetséges megalapozott datáláshoz és lokalizáláshoz jutni, és ezen túl az is, hogy konfrontáljuk a művészettörténeti tényállást a „Szent István-féle koronának” Magyarországon való létezéséről szóló történeti hagyománnyal, s ebből ismét következtetéseket vonjunk le a két főrész egyesítésének feltehető időpontjára nézve...” (Die Heilige Krone Ungarns, Wien 1966. 31) — Deér ezeket a feladatokat saját monográfiája bevezetésének végén tűzte ki, abban a hiszemben, hogy valamennyit megoldotta. Ma, Deér hipotéziseinek nem teljes és részletes kritikája nyomán is, a célkitűzés ismét aktuálisnak, a probléma



1. A magyar korona, 11. és 12. század, előlnézet. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

újából nyitottnak látszik. Mint ismeretes, az idézetben közölt előfeltételek többsége időközben nem teljesült, s ez a pusztta tény is indokolja a kutatók várakozó álláspontját. A legdöntőbb, Deér József által még programba nem foglalható pont azonban a részletes és teljes mértékben dokumentált állapotleírás feladata, amelynek a legobjektívabb formában kellene rendelkezésre állnia ahhoz, hogy bármilyen további következtetést — akár a felismerhető nyomokkal dokumentált változások egymásutánjára és összefüggéseire nézve is — meg lehessen kockáztatni. Az csak magától értetődik, hogy a korona mindenkor alakjára nézve csak ennek a dokumentációnak alapján lennének megengedhetők a további következtetések.

Jellemző, hogy a legtöbb kutatás a viszonylag legjobban datálható és lokalizálható ún. *corona graeca* körül csoportosul, amelynek Konstantios társaságár személyével való kapcsolatba hozása és 1067 néhány hónapjára való datálása alighanem az elérhető legnagyobb pontosságot is jelenti. (R. Kerbl: Byzantinische Prinzessinnen in Ungarn zwischen 1050—1200 und ihr Einfluß auf das Arpadenköningreich, Wien 1979.; Vajay, Sz. de: Byzantinische Prinzessinnen in Ungarn. Bemerkungen zu Raimund Kerbls Wiener Dissertation. in: Ungarn-Jahrbuch 10—1979. 15—28.) Lényegesen kevesebb vállalkozási kedv irányul a *corona latina* rejtélyére, amelyről nyilvánvaló, hogy egyedül a művészettörténet sajátos módszereivel, stílusvizsgálatok útján oldható meg. Itt csakis rendszeres összehasonlítások, s talán kevésbé új felfedezések, mint kellően megalapozott történeti összefüggések hozhatnak elmozdulást a holtpontról. A kutatási

helyzetre két tényről találunk jellemzőnek. Az egyik: Deér tudvalevőleg nem tartotta lehetetlennek a *corona latina* összehasonlítását a 12. század leletekből ismert helyi ötvösprodukciójával, sem a zománcművesség, sem a filigránornamentika szempontjából. Tudomásom szerint e nézeteinek részletes kritikája sem született, a kérdéssel az 1981-es konferencia sem foglalkozott, holott a kérdéses tárgyak ugyanazon az emeleten voltak kiállítva, mint a tüzetes vizsgálatra kített koronázási jelvények és Monomachos-korona. A másik: a koronán ma látható kereszt formája igen egyszerű, és jellegzetes; mégis csak megjegyzés sem arról, hogy milyen formai párhuzamok alapján lenne datálható. Mindenesetre, középkorinak aligha tűnik.

Ha művészettörténészeink talán túlzottan is érzik annak a felelősségnek a súlyát, amelyet Otto von Falke 1929-ben így fejezett ki: „... egy ennyire egyedülálló történeti és nemzeti jelentőséggel bíró emlék megbízható művészettörténeti megítélése stílári és technikai adottságainak a legbehatóbb vizsgálatát igényli”, O. v. Falke: A Szent Korona. in: Arch. Ért. 43. (1929) úgy tűnik, a történészek viszont kevésbé tartották szem előtt azt a figyelmeztetést, amelyet — Komjáthy Miklósról hivatkozva — Bogyay Tamás joggal kötött lelkükre, találónak jellemezve a kutatási helyzetet. „A szentkorona-kutatások a második világháború után ... legalább annyi kérdőjelet, mint biztos eredményt produkáltak. Az előrehaladás inkább abban mutatkozik, hogy a kérdéseket egyre konkrétan és pontosan fogalmazzák meg. Ami a válaszokat illeti, jellemző az a tény, hogy a művészettörténészek, akik a tárgyból indulnak ki és érvelé-

sükben ahhoz kell jóban-rosszban ragaszkodniuk, sokkal elővigyázatosabban kombináltak, mint a történészek az ő írott forrásaikkal. A művészettörténészek többnyire megálltak a tárgy ismerete által megszabott határon. Az írott források alapján azonban — Komjáthy Miklós találó megjegyzése szerint — „új adatok híján is lehet konstruálni új hipotéziseket”. Komjáthy, M.: Szent István koronája-e a Szent korona? in: Élet és Tudomány 25. (1970) 2023–27. Az utóbbi harminc év folyamán legalább fél tucat különféle teóriát publikáltak a korona keletkezéséről és történetéről.” (Über die Forschungsgeschichte der heiligen Krone. Insignia i. m. 1983. 88.) Csak az *Insignia Regni Hungariae* I. füzetében található tanulmányok egyenként kizárólagos igénnyel felépítő, rendszerint a hipotetikus jelleg külső jeleit is nélkülöző koronátörténet-javaslataira kíváncsi utalni ebben az összefüggésben, különösen pedig azokra a kombinációkra, amelyek a „kamelaukion”-korona létrejöttének dátumára (Könyves Kálmán kora: Györffy György: Insignia... i. m. 1983. 55. skk, vagy éppen 1185: Vajay Szabolcs: uo. 101. skk) vonatkoznak. Tudvalevőleg ezek a legkomplicáltabb kérdések igénylik leginkább a tárgy művészettörténeti feldolgozásának a támaszát.

A Bogyay Tamás által megfigyelt kétfajta kutatói attitűd tény, ha sarkított jellemzésük talán erős túlzás is. Ez a kettősség azonban a történelmi kérdések iránt érzékeny laikusnak is feltűnik, aki szívesen siet a gyengébbnek vélt fél segítségére a maga egyszerű módján és eszközeivel. Javasolom, hogy a szándékot értékeljük alapvetően segítőkészen, annak ellenére, hogy megnyilvánulásai nem csekély bosszúságot okoznak a szak kutatásnak. Mert aligha hiszem, hogy pl. a Fizikai Szemle szerkesztője örömmel üdvözlőné azt a megállapítást, amely a relativitás-elmélet lényegét abban látná, hogy „minden relatív”. Segítőkész kutató team-jeink buzgalmánál csak naivításuk nagyobb: lényegében egy, a felvilágosodás által már régen meghaladott szemléleti fokot képviselnek a világrend és az esztétikum egyetemes és misztikus törvényszerűségeiről szóló elméletükkel. Ha ebben igazuk lenne, publikálása és fejtegetése eleve fölösleges, hiszen emberi ész mindezt aligha képes felfogni. Egyértelműen felvilágosodás előtti — Deér József tudománytörténeti áttekintése a bizonyítéka — az az igyekezetük is, hogy a korona egységét tételezzék fel, s benne Szent István koronáját lássák. Ikonográfiai javaslatukra szó szerint áll az, amit Bogyay fő forrásuknak, Révay művének jellemzésére írt: „Leírása ugyanolyan távol áll a valóságtól, mint Wolfgang Kiliannak a művét illusztráló rézkarca. Mindkettő a barokk felfogás jellemző példája, amely az ideát, a szimbolikus tartalmat fontosabbnak tartotta, mint a fizikai valóságot. A korona homlokoldalán levő Pantokrator Révay szerint az Üdvözítő az alomával, azaz globusszal a kezében, Mikhael Dukasz császár pedig a hátoldalán az Istenanya. A Jézus-Mária-páros logikus elképzelés, csak hogy nem felel meg a realitásnak. Ez elővigyázatosságra int a kor egyes műalkotás-ábrázolásainak interpretációjánál. Jellemző azonban Révay kísérlete arra, hogy szimbolikus értelmezze a korona dekorációját.” (i. m. Insignia 1983. 66.) Ennél többet aligha lehet elmondani a Csomor—Lantos—Ludvig—Poór—Beöthy—Fehér—Ferenczné—Ferencz—Hennel munkaközösség „eredményeinek” értékeléséről sem. (Idézve alább, Lovag Zsuzsánál.)

Kellemetlenebb, hogy ugyanez a teória a modern mérés-technika, információ-elmélet és fizika kontextusában és zsargonjával, némi felsőbbbségtudattal jelenik meg (bár kifejezett katarzis-élménnyel tölti el a schublerrel és papír mérőszalaggal mérő aranyművesek és a THEO 020A-hívők között észlelhető ellentét), ami a féltő segíteni vágyást agresszív színezettel látja el. A THEO 020A-hívők (akikhez az Életünk c. folyóiratban — 1984/8. — valódi teológus is csatlakozott) 1984-ben már megtiltanák a korona további érintését és vizsgálatait, s kurtán megparancsolják, Fülep Ferencet idézve: „Mivel „ez a megállapítás szöveg ellentétben áll az eddigi történeti és művészettörténeti ténymegállapításokkal”, ezért az eddigi történeti és művészettörténeti vélekedéseket felül kell vizsgálni, és a szerkezeti ill. technológiai következtetésekből

adódó kérdéseket a történettudománynak kell megválaszolni.” Vélekedésnek ugyan itt csak „az utóbbi két-száz év” tudományos megállapításai minősültek, tehát mindaz, amit Deér — utalva a kutatás II. József utáni eredményeire — pozitív fordulatként értékelt. Az 1981 óta folyamatosan tekinthető publikációk tehát egy hit, hiedelem vagy vágyalom körvonalait rajzolják ki, s ez a hit további két tulajdonsággal is rendelkezik: a kizárólagosság igényével és a türelmetlenséggel.

Fenti okokból a vitának nem sok esélyét látom: az ellenvélemények s főként az intézkedések inkább megerősítenek a hitben, mint eltántorítanak. Érdemes azonban e hit kialakulásának okait szemügyre vennünk, mert ezek tudományunk helyzetére és esetleg más ismereteink sorsára is fényt vethetnek.

1. A korona körüli dilettáns vélekedések olyan helyzetben alakultak ki, amikor a közönség nagy várakozásával szemben erős információhiány jelei mutatkoztak. A művészettörténeti kutatás önmagában helyeseltető tartózkodásából hallgatás következett, ami a gyanakvó érdeklődőben szinte már egyfajta hírzárlat érzetét keltette. Mindenki tudja viszont, hogy hírzárlatok idején keletkeznek az úrt betöltő rémhírek, álhírek és viccek. Ezek funkcióit tölti be az öntevékeny módon létrehozott korona-teória. A művészettörténetírás elzárkózott a felvilágosítás és a népszerűsítés elől, hallgatását arisztokratikus elzárkózásértékértékére, s erre a népfolklorisztikus elemeket a technikai civilizáció rekvizitumaival vegyítő pótinformációkkal válaszolt. Ebben tulajdonképpen nincs semmi kivétlnivaló, van ellenben számos megindító vonás, legalább annyi, mint pl. Háy János történetében.

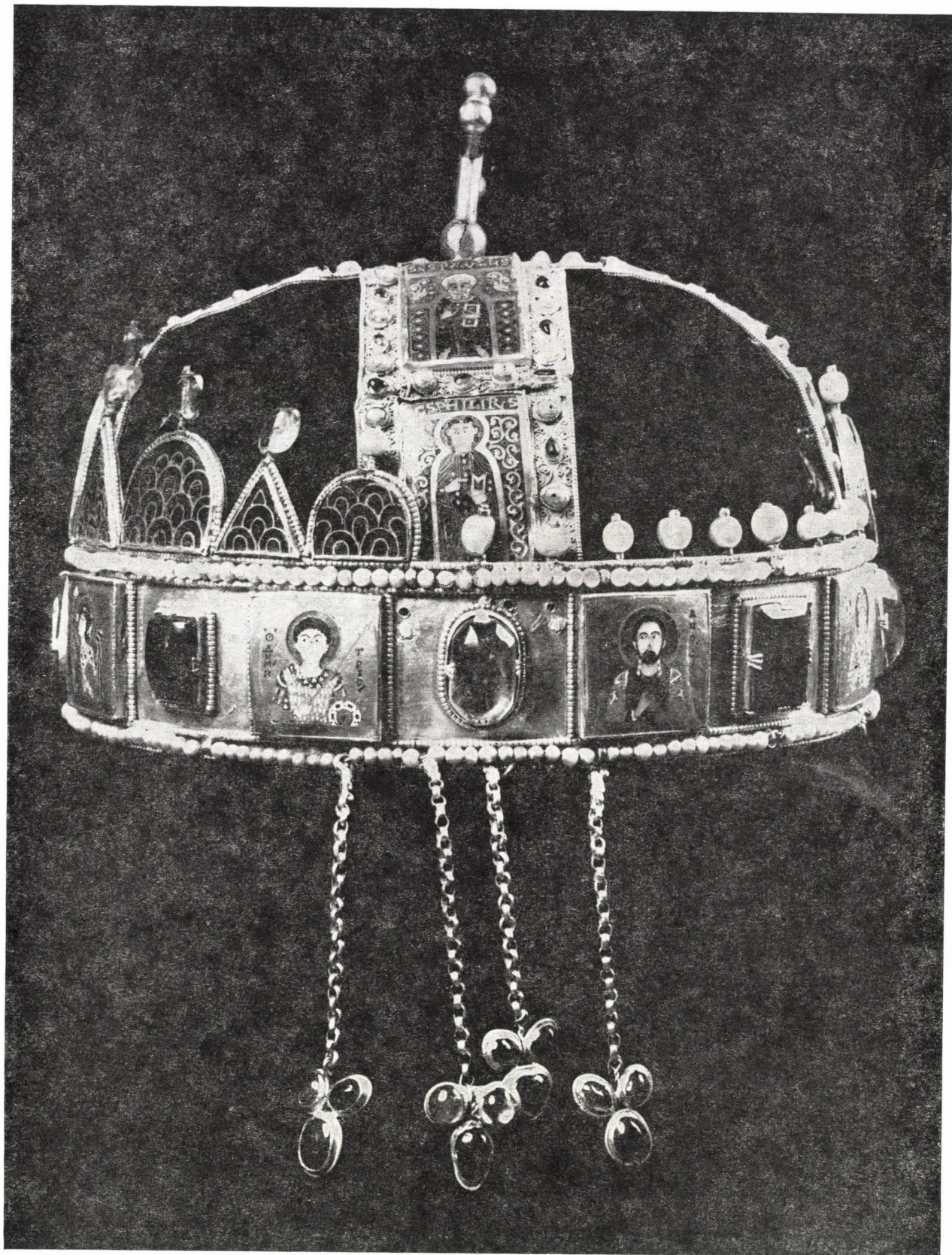
E magyarázatunkat támogatja az a tény, hogy a tömegkommunikációs apparátus, a rá jellemző kifinomult érzékkel a tömegek érdeklődése iránt, felkapta az információkat. A televízió A HÉT műsora ezek közé tartozik; a Művészet című folyóirat és az Új Tükör is. Ugyan kinek is jutna eszébe bulvárlaptól, televíziótól, nagy példányszám elérésére törekvő magazintól mást elvárni, mint éppen ezt! Egyedül a Fizikai Szemle rendszeres szereplése a bibliográfiában késztet továbbgondolásra, és sejtet más természetű okokat is.

2. A művészettörténetírás társadalmi megbecsülése és tekintélye jelenleg nem mondható éppen fényesnek. A művészettörténeti szakpublikációkat általában unalmasnak tartják, nem olvassák, szempontjaikat is gyakran lebecsülik. Ennek okai igen szerteágazóak; itt elegendő egyre rámutatni: amióta iskoláinkból teljesen eltűnt a művészettörténet-tanítás (művészettörténet szakos tanárokat az egyetem több, mint húsz éve nem is képez), a közönség körében a minimális alapja is hiányzik a specifikus művészettörténeti problematika és módszerek követésének. Az önképzésnek — a szakirodalom nehéz hozzáférhetősége és nyelvtudásbeli kíváncsalmai miatt — csekély az esélye, a fordítások csak csurrannak-cseppennek, lépést nem tarthatnak a szükségletekkel, amelyeket ráadásul csak a szakemberek érzékelnek, a nem szakemberek tájékozatlansága viszont oly nagy, hogy még a reális szükséglet sem ismerik. (A minket érintő jelenségek körbe tartozó publikációknál pl. feltűnő, hogy szinte kizárólag magyar nyelvű irodalmat idéznek ott, ahol magyar szerzők is sokszor idegen nyelven publikálnak. — Másrészt: miközben 1978 óta tíznél aligha kevesebb könyv jelent meg a koronáról, Deér mégis csak alapvető és máris klasszikus művének magyarra fordítását fel sem vetődött.)

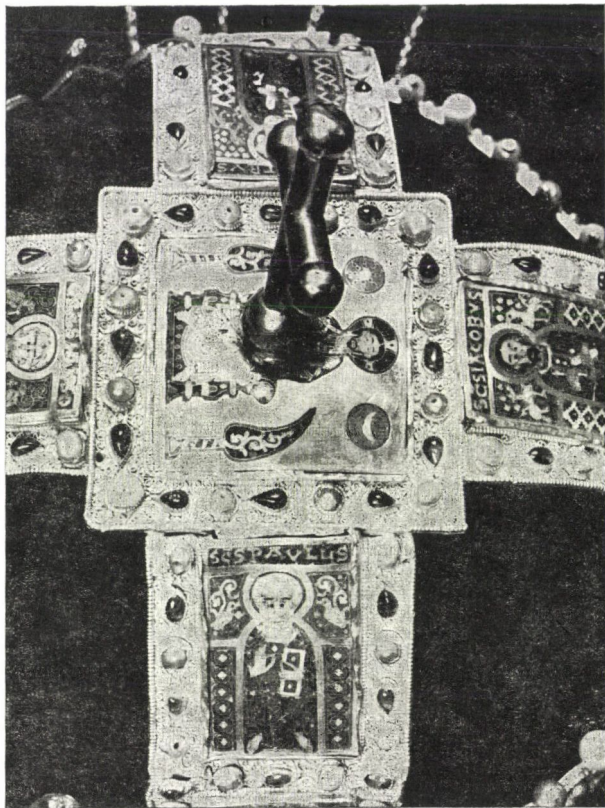
Annál nagyobb azonban az esztétikai öntevékenységek kultusza. Az iskola szolid történeti ismeretek helyett „műtárgyelemzésre” oktat, olyan mintákat sajátított el, amelyek birtokában bárki bármit értelmezhet. Művészeti és művészettörténeti kérdésekben gyakorlatilag mindenkinek megengedett tetszést vagy nemtetszést, szubjektív ítéletet nyilvánítani, olyan esetekben is, amelyeknél sokkal jelentéktelenebb irodalmi művekről nem megelőző hozzáértést tanúsítani arcpirító műveletlenségnek számít. Ezt a voluntarisztikus ítélkezést, a dilettantizmus kultuszát terjeszti az iskola, terjeszti a sajtó, terjeszti a népművelés is. Különösen felkapott téma az alkotás ún.



2. A magyar korona bal oldali nézete



3. A magyar korona jobb oldali nézete



4. A magyar korona felülnézete

„titkainak” feltárása; amilyenek pl. a háromszöggel azonosított „kompozíció”, az arany metszés — mindegyikből szép film is készült valamikor.

3. Nem kevésbé ismertek a különféle történelmi-régészeti dilettantizmusok. A tudományon kívüli hiedelmek sorát Attila koporsójától Árpád sirjáig, a sumer—magyar rokonságtól és Lehel kürtjétől kezdve újkori rejtélyek mesébe illő megoldásaiig talán kultúrtörténészek tudnák összeállítani. Ezek mindig is voltak; s hogy mikor sűrűsödtek, mely korszakokban terjedtek erősebben, arra bizonyára csak a történelmi köztudat kérdéseire specializált szakemberek adhatnának választ. Véleményem szerint a Szent István-korona újabb legendái is ebbe a sorba tartoznak. Én mögöttük és népszerűségük mögött (mert érzésem szerint nem csekély tömegek érdeklődésére és helyeslésére számíthatnak) nemcsak műveltségbeli hiányokat, hanem bizonyos nosztalgikus pótlék-igényeket is sejttek.

4. Új, legalábbis a művészettörténetben (ahol UFO-tanok eddig nem fordultak elő), meglepő jelenség, az hogy ezek a nézetek természettudományos köntösben, a számítástechnika és az informatika köntösében jelennek meg. Mi ez? Egyszerű misztifikáció a hatás érdekében? Vakhit az általánosan üdvöztőnek elismert természet-és technikai tudományokban? Talán e tudományok egyes művelőinek félszeg kísérletei arra, hogy mintegy „humanizálják” komputereiket, s olyan téveszmékre tanítsák meg őket, amelyekre maguktól nem képesek? Hajlok arra a feltételezésre, hogy mind a három feltevésben van némi igazság. Más esetekben is tapasztaltam, hogy a természettudományos és műszaki értelmiség egy rétege hajlamos az ún. „szakbarbárságtól” való félelemre, s ezt úgy teszi, hogy humán tudományokban sem mond le megszokott logikai-gondolkodási sémáiról. (A mi esetünkben az informatika olyan kifejezései mint „kód”, „át-kódolás” stb. állnak az adekvát jelentés, jelentésváltozás stb. helyett.) Magától értetődő örömmel látja, ha mód-

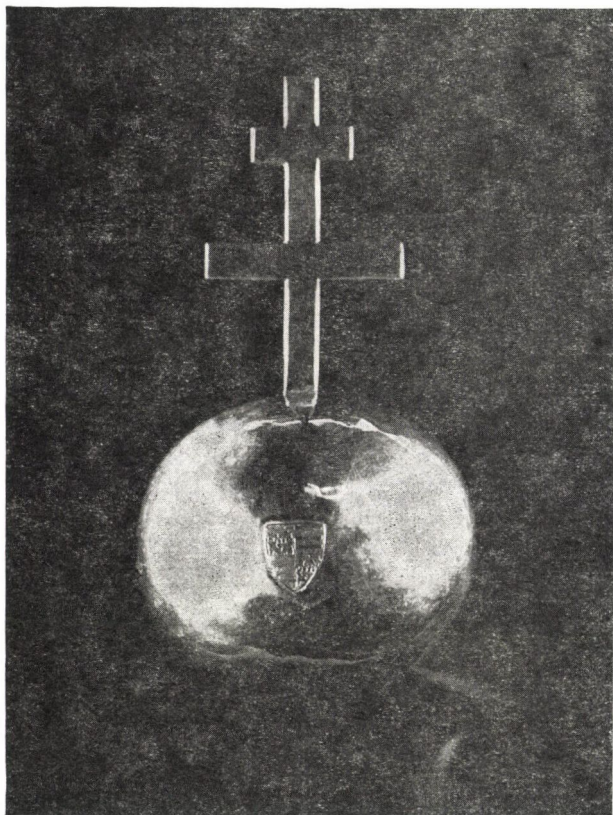
szeri és segédeszközei más területen is megállják a helyüket — a valóságban vagy látszólag.

Másrészt viszont a humán tudományok képviselői is — gyakran csak kellő jártasság híján — vakon bíznak a csak hallomásból ismert „elektronikus agyakban” és más csodákban, szinte messianisztikus hittel várják tőlük problémáik megoldását. A hatvanas—hetvenes évek művészettörténetírásában egyébként sem ritka az informatikai-szemiotikai problematika és terminológia. Ez a divat — csak a divatjelenségekről, s nem a megalapozott elméletekről beszélek — mintegy előkészítette a terepet a koronával kapcsolatos populáris természettudományos ihletű elméletek számára. Hosszú idő óta mindig akad tudományos diszciplína, amely valamilyen módon igényt tart a „tudományok tudománya” rangjára. Ha nem tévedek, jelen esetben technokrata törekvéssel van dolgunk.

5. Súlyosabb a felsorolt okoknál, ha nem egyszerűen csak tévedésről van szó, hanem a tudomány gépezetének fogaskerekei közé is kavics kerül. Esetünkben ilyen koordinációs zavarnak bizonyult az, hogy egy akadémiai folyóirat, a Fizikai Szemle szerkesztősége engedte magát megtéveszteni, mert túlságosan bizott ítéletében, s nem kérte ki, mint ilyenkor szokásos, illetékes művészettörténész szakember lektori véleményét. Remélhetőleg nem kell ezért a fenti pontokban felsorolt okok részesének is tekintenünk. Igaz, hogy feltűnő reakciója eddigi közléseinek a művészettörténet oldaláról nem volt, annyi azonban mégis, hogy a három közlemény kiadásához szükséges három év alatt felfigyeljen a nem teljes helyeslés jeleire. Mindenképpen a diszciplináris határok önkényes megsértésével van dolgunk.

* * *

A korona kutatásának és értelmezésének esete számunkra példa volt: arra, hogy a művészettörténet-tudomány önálló kezdeményezés nélkül interdiszciplináris



5. A magyar országgalma kettőskereszttel és magyar Anjou címerrel. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum

kapcsolatainak kíváncsi alakulása aligha fog létrejönni. Ehhez azonban mindenekelőtt értékelésnek és az iránta megnyilvánuló érdeklődésnek kell pozitív irányban változnia. Mindez azonban aligha mehet végbe, ha tudományunk képviselői maguk is nem határozzák el magukat arra, hogy eredményeik közérthető kifejtését ne bízzák többé megvetett közvetítőkre, hanem maguk végezzék el.

* * *

Fenti megjegyzések 1984-ben készültek. Akkori megfogalmazásuk idején csak sejthető volt néhány olyan tendencia, amelyeket az eltelt három év szorgos populáris publikációs tevékenysége még nyilvánvalóbban felszínre hozott. (Ennek bibliográfiai áttekintése ezúttal sem lehet célunk, rövid jellemzését utolérhetetlen világossággal elvégezte Bogyay Tamás, 1982-es előadás-szövegének függelékében: A Szent Korona mint a magyar történelem forrása és szereplője. Nyugati magyar esszéírók antológiája 1986. Válogatta és szerkesztette: Borbándi Gyula, 35–54, különösen: 51.)

Amit 1984-ben még csak sejteni lehetett, hogy ti. a különféle szerzők és „szakértőcsoportok” között nézeteltérés van kibontakozóban, a publikációkban található oldalvágások most feltárják. A spekulatív teologizáló—ikonologizáló irány mellett kirajzolódik a fizikus-technokrata törekvés (Beöthy M.—Fehér A.—Ferenczné Arkos I.—Ferencz Cs.—Hennel S.: Észrevételek a „koronakutatás” kapcsán. Életünk 86/8 709–725, kritikus megjegyzések Csomor Lajos címére pl. 711; „majdnem igazat irtak”: 712) s a vele konkuráló „aranyműves” irány is (l. most: Magyarország Szent Koronája. Írta és rajzolta: Csomor Lajos. Vaja, é. n. = 1986). Valamennyi kizárólagosságra tart igényt, Beöthy és társai helytelenítik, hogy a jelvényeket „nézegetik, méregetik, ürgetik-forgatják” (i. h. 1986. 723), az ötvösök és ékszerészek még mesterségük megjelölésével („aranyműves”) is felértékelni igyekeznek kompetenciájukat.

Felszíni ellentétük azonban ne tévesszen meg! Elgondolásaik közös elemei:

— A művészettörténet sajátos vizsgálati módszereinek lebecsülése, a stíluskritika kiküszöbölése és technikai vagy tipológiai jellegű érvekkel való helyettesítése (legvilágosabban: Csomor: i. m. 1986; „eredményei” összefoglalva: 135. skk., illetve „a Korona legközelebbi szak-

mai (sic!) párhuzamai”: uo. 177), ezzel visszatérés egy 19. század előtti kutatási állapothoz. Ennek külső jele a fényképek használatáról való lemondás a demonstrációban.

— A pozitívnak elismert adatokból kiinduló egyéni (vagy csoportos) spekuláció mint intuitív módszer. Példái: Csomor: i. m. 1986. 32, 54, 72. jegyzet.

— Fenti módszertani alapon most már az egységes keletkezés elméletének kiterjesztése az egész koronázási jelvényegyüttesre, palástra (rajta „aranyműves” [!] szabályokat vélnek felfedezni Beöthy és társai: i. h. 1986. 721), jogarra, országmára [!] is.

— Az emlékek minden stílári, filológiai, történeti adattól való elválasztásának (l. a „Geobitzász”-manipulációt, a Dukasz-lap eredetkérdésének nagyvonalú átugrását, a corona graecát is tárgyaló teljes bizánci művészettörténeti irodalom egészének negligálását) indító oka a legnyilvánvalóbban Csomor avar kori datálásában jelenik meg: létrejött a kapocs a kettős honfoglalás-elmélethez.

A közös elemek magyarázatául immár nyomtatásból idézhető a magyar műveltség hat alappilléreinek rövid összefoglalása is, valamennyi spekuláció fő inspirátorától: nagyszentmiklósi kincs — korona — veleméri templom — kazettás mennyezetek — népművészet Csontváry (Menyhárt László: A Napút festője: Csontváry: Beszélgetés Pap Gáborral. Művészet 1987. 4. sz. 3). A kép teljes. Előttünk áll a Kolozsvári Mártontól és Györgytől, Parler-követőktől, Corvina-könyvtártól, Donnertől és Franz Anton Maulbertsch-től megtisztított magyar művészettörténet képe, az amely — s ebben joggal bízhatnak propagálói — némely olvasótáborra is számíthat, a mindenképpen bonyolultabb, „hivatalos”-nak minősített magyarországgal szemben. Szeretnénk mindenekelőtt teljes kifejtésében olvasni ezt a történeti koncepciót, már csak azért is, hogy láthassuk: miként boldogulnak képviselői fizikusok és aranyművesek segédletével, források és stílustörténet nélkül.

S eddig a mérleg — a publikált szövegek címeinek statisztikája értelmében — az itt jellemzett, bibliográfiai tételeiket buzgón gyarapító popularizátorok javára áll. Ez az egyetlen figyelmeztetés-kísérlet is „hivatalos” szaklapban, későn és nehezen hozzáférhetően jelenik meg. Am sapienti sat!

Marosi Ernő

A MAGYARORSZÁGI ANJOUK HERALDIKÁJÁNAK NÉHÁNY KÉRDÉSE

Az utóbbi időkben megélénkült az érdeklődés a heraldika, s ezen belül az Anjou-kor címeres emlékei iránt. Minthogy az egyes ötvöstárgyakon, pénzekon, épületmaradványokon stb., stb. található címerek, címertörzsek esetenként fontos támpontokat nyújthatnak a kérdéses tárgyi emlékek datálásához, a közelmúltban elsősorban a művészettörténészek, numizmaták, régészek foglalkoztak sokat e, számukra segédtudományként felhasználható diszciplínával. Elbeszélő forrásaink heraldikai utalásainak a fordítása elsősorban a filológusokat érdekelte. A különböző tudományágak művelőit természetesen nem a heraldikus, hanem az általuk művelt szaktudományok szempontjai vezérelték. Pedig igazán nem árt olykor a címertan oldaláról közelítve is megvizsgálni egy-egy korszak címeres emlékeit!

Az Anjou-kor ráánkmaradt címeres forrásainak a legnagyobb hányada a királyi családra vonatkozik. Ez alkalommal 5 témát vizsgálunk meg részletesebben ebből a tárgykörből:

1. Hogyan kell értelmeznünk a Képes Krónika egy, Károly Róbertre vonatkozó, heraldikai utalását?
2. Mennyiben használhatók fel egyes uralkodói sisakdíszek datálásra?
3. Van-e jelentése korabeli heraldikánkban a rutapajzs-nak?
4. Lehet-e datálni a negyedelés segítségével, ill. ennek kapcsán: hova köthető egyik legproblematisabb, korabeli, negyedelt címerpajzsot ábrázoló tárgyi emlékünkné, az országalma?
5. Miként értelmezendő a hasított pajzsú Anjou-címer kétféle változatban való előfordulása?

1. Az 1330-i havaselvei hadjárat során, amikor Bazarad egy szűk hegyszorosban törbeccsalta a seregét, maga Károly Róbert is csak nagy nehezen menekült meg az általános öldöklés közepette. Amint a Képes Krónika egy emberöltővel utóbb megírta: „Rex autem mutaverat armorum suorum insignia, quibus induerat Desev filium Dyonisii, quem putentes esse regem crudeliter occiderunt”. Ezalatt a király Donch mester és fia, László, Benedek fia Márton mester és mások védelme alatt nagy nehezen egérutat nyert. [1] Heraldikai szempontból miniket most a latin mondat, s közelebből az „armorum suorum insignia” kifejezés fordítása, értelmezése érdekel.

Az újabb krónikafordítók közül Erdélyi László 1943-ban így adta vissza magyarul a vonatkozó passzust: „A király elcserélte címerének jelvényeit, amelyekbe felöltöztette Dionis fiát, Dezsőt, akit királynak vélték és kegyetlenül megölték.” [2] Geréb László — több alkalommal is — az alábbi fordítást választotta: „A király pedig rajta levő címeres fegyverzetét megcserélte Dénes fia, Dezsővel, azt kegyetlenül megölték, mert úgy gondolták, hogy ő a király.” [3]

A magyar történelem fél évszázaddal ezelőtt megjelent reprezentatív összefoglalása úgy mondja el a történeteket, hogy „Héderváry Dezső hősiés önfeláldozással páncélt és fegyverzetet cserélt királyával, s a címeres ruhában vezetett végső támadásra a körülkerített sereget.” [4] Jómagam részben hasonló, részben más megoldás felé hajoltam,

amikor heraldikánkról írt rövid összefoglalásomban az esetről így nyilatkoztam: „Elképzelhető, hogy a ruhájára felöltött (köpenyén is látható) címerrel vonult serege élén 1330-ban Károly Róbert királyunk is, amikor Bazarad havaselvei vajda törbeccsalta. A krónikás szerint a király úgy tudott megmenekülni a nagy öldöklés közepette, hogy Dénes fia Dezső címet cserélt vele (azaz ő öltötte magára király címerét), mire a románok — őt gondolva Károly Róbertnek — meg is ölték.” [5] A kérdéshez legutóbb hozzászóló Holl Imre nem értett egyet felfogásommal: „Az 1330. évi hadjáratban, Havaselve Károly Róbert és Dénes fia Dezső címercseréjét — ami a király menekülését lehetővé tette — úgy magyarázza, mintha ruhacsere lett volna. Igaz, hogy a címer ábrázolásait, színeit gyakran a ruha mintája is megismételte, de itt nem ez történt. Itt a címercsere, amit a krónikás említ (»Rex autem mutaverat armorum suorum insignia«) a sisak és a sisakdísz cseréje volt: így ábrázolja a Képes Krónika miniatúra is (72a lap), aki az udvarban nevelkedve az egykori eseményekről részleteket is hallhatott.” [6]

Amint látható, jó néhány értelmezési lehetőség adódik. A kérdés megoldásához próbáljuk meg először a lehetséges forrásokat megvizsgálni. A Képes Krónika írásának, valószínűsíthető megfestésének az idején, az 1358-át követő években sajnos nem nagyon találunk olyan okleveleket, amelyek problémánk megoldásához érdemleges segítséget nyújtanának. Az 1361-ben és 1362-ben Mantova várából szabadon bocsájtott magyar zsoldosok kötelezvényein az aláírások mellé festett címereket a kötelező levélszöveg mint „insignia nostra, que in actibus nos ferimus” nevezi meg; ebből azonban messzemenő következtetést aligha vonhatunk le, hiszen külföldi jegyző kezéből, külföldön kelt a vonatkozó oklevél. [7] Kassa 1369-ben kelt első címereslevele azt engedi meg a város civiseinek és hospeseinek, hogy a király különös kegyelméből városuk titkos és levelezésnél használatos pecsétjén és zászlaján „formam clipei de signo nostro regio extortam et desuper videlicet unum tractum seu lineam flavei coloris, tribus imaginibus liliorum compaginatum... gestare valent atque possint”. [8] 1374-ben I. Lajos király a bécsi kereskedők hajóinak a mérésére használatos vas mérőláb hosszúságának a szabályozásakor „quoddam ferrum, longitudinem dictae plantae pedis continentem et signum clipei nostri regis sculptive habentem”, magyarul címerpajzs jelvényével hitelesített eszköz használatát rendeli el. [9] Szepesi Jakab országbíró egy 1376-ban kiállított ítéletvelének a tanúsága szerint az előtte folyó perben Berencsi Tamás, János, Péter és társaik, valamint Domonkos fia, Antal a perbeli ellenfél állításával szemben (más bizonyíték mellett) azzal igazolták, hogy apjuk, Berencsi László Apay fia, Istvánnal rokonságban volt, hogy „avi etiam et predecessore ipso- rum et prenotati Stephani filii Apay et per consequens ipsi unius criste signum, velud generationales fratres in cunctis regni expeditionibus gessissent et portassent.” [10] A Képes Krónika írása, festése idején tehát az egyes forrásokban az „insignia”, „forma clipei de signo... extorta...”, „signum clipei” megnevezések szolgálnak a pajzs, illetve a „cristae signum” a sisakdísz jelölésére.

Ezek közül egyedül az „insignia” alak az, amely a Képes Krónika kérdéses helyén szerepel, de ott az „armorum”-mal együtt fordul elő.

Ahhoz, hogy a Képes Krónika szövegében olvasgathoz hasonlóbb megfogalmazást találhassunk, vissza kell térnünk legkorábbi címeradományainkhoz. 1326-ban Károly Róbert „*cristam, que vulgariter cymer dicitur*” ad Imre fia, Miklós, az Enyerei Hercegh család állítólagos őse részére, 1332-ben pedig „*in formam angustorii, vulgariter cymer dictam*” Kolos királyi apród fia, Kolos számára.^[11] Ezen oklevelekből egyértelműen kiderül, hogy magyar „címer” szavunk ekkor még sisakdísz jelentett, az „armorum insignia” értelmezéséhez azonban csak Donch zólyomi ispán 1327-i adománya ad támpontot. E szerint a király megengedi a megadományozottnak, „*quocienscunq[ue] nos cum nostris hostibus personale inimus conflictum, tu tue persone arma et armorum quelibet insignia detectiva, atque cristam et vexillum hab eas et induas deaurata et sive pure per omnia accendas in auro.*”^[12]

A kérdéses szövegrészt nagy heraldikusunk, Fejérpataky László úgy értelmezte, hogy Károly Róbert megengedte, „valahányszor a király személyesen hadba száll, Donch mester aranyos címert, címéres jelvényeket, sisakdísz és zászlót viselhet, s mindezt csillogó arannyal boríthatja be.”^[13] Ghyczy Pál, aki egy harmadszázaddal később külön tanulmányt szentelt Dancs mesternek, „a király személyes harcba szállása esetén aranyos fegyverzetet, címert, sisakdísz, zászlót” említ, s egy érdekes új szempontot is felvet: minthogy kimondottan a hadba szállás esetére vonatkozik az aranyos fegyverzet viselésének az engedélyezése, ez elég veszélyes kitüntetés lehetett, hiszen „világos a célzat, a csillogó, aranyos felszerelés magára vonja, a király személyétől eltereli az ellenség támadását”. S hogy erre hamarosan alkalmunk is lehetett Dancs mesternek, a vizsgálódásaink kiindulópontjaként már idézett krónikaszövegből egyértelműen ki is tűnik, hiszen — ha nem is említik aranyos fegyverzetét — Dancs mester név szerint ott szerepel a bajba jutott király oltalmazói között.^[14] Minthogy a címer, a sisakdísz eredetileg a fegyverzet részeként jelent meg a csatamezőkön, s mivel Ghyczy a fegyverzet mellett megemlíti a címert is, értelmezése tulajdonképpen nincs teljes ellentmondásban Fejérpataky felfogásával. Erősen eltér Fejérpatakyétól a kérdéshez Ghyczy tanulmányát néhány évvel követően hozzászóló fiatal Zolnay László megfogalmazása. Ő ugyanis kifogásolja, hogy „néhány íróink... az »arma et armorum insignia« kitéltet kizárólag címernek értelmezik, holott itt elsősorban fegyverzetről van szó, nem pedig külön címeradományról”. A továbbiakban azt bizonyítja, hogy a régebbi szerzők hibásan vélték liliomokat felfedezni Dancs mester címereként.^[15] Zolnay értelmezése mellett nem áll fenn a király címeréhez való hasonlóság Dancs mester címérében, ami — az aranyos fegyveradomány ellenére — csökkenti azt a hatást, hogy fegyverzetével az ellenség figyelmét a király személyétől elvonhassa. Dancs mester 1335-ből ismert pecsétje nem visz minket közelebb ez utóbbi probléma megoldásához, mert a rajta levő, jobbra döntött nagyobb méretű pajzs ábrája annyira kopott, hogy nem vehető ki. A pajzstól bal sarkára állított csőbőrsíkon található, tollakból álló sisakdísz sem árul el semmit. Ugyanakkor a pajzstól jobbra-balra látható, szokatlan módon elhelyezett, jobbra döntött két kisebb méretű pajzsban a királyi címerhez hasonló sávozat figyelhető meg.^[16] Amennyiben a kivehetetlen címerképű nagyobb pajzs liliomokat ábrázolt, könnyen elképzelhető, hogy bearanyozása az egyéb színű liliomokat a királyi (Anjou) liliomokhoz változtatta hasonlóná. Persze könnyen lehetséges, hogy Zolnaynak van igaza, s Dancs mester pecsétjének egyelőre ismeretlen nagyobb pajzsán más címerábrázolás szerepelt, ezért bizonyosat mindaddig nem állíthatunk, amíg Dancs mester pecsétjének jobb állapotú példánya elő nem kerül. Az alapkérdésben azonban mindenképpen Fejérpataky értelmezése tűnik az elfogadhatóbbnak, azaz az 1327-i oklevél engedélye alapján Dancs mester aranyos címert, címéres jelvényeket, sisakdísz és zászlót viselhetett, azaz az „arma et armorum... insignia” sem-

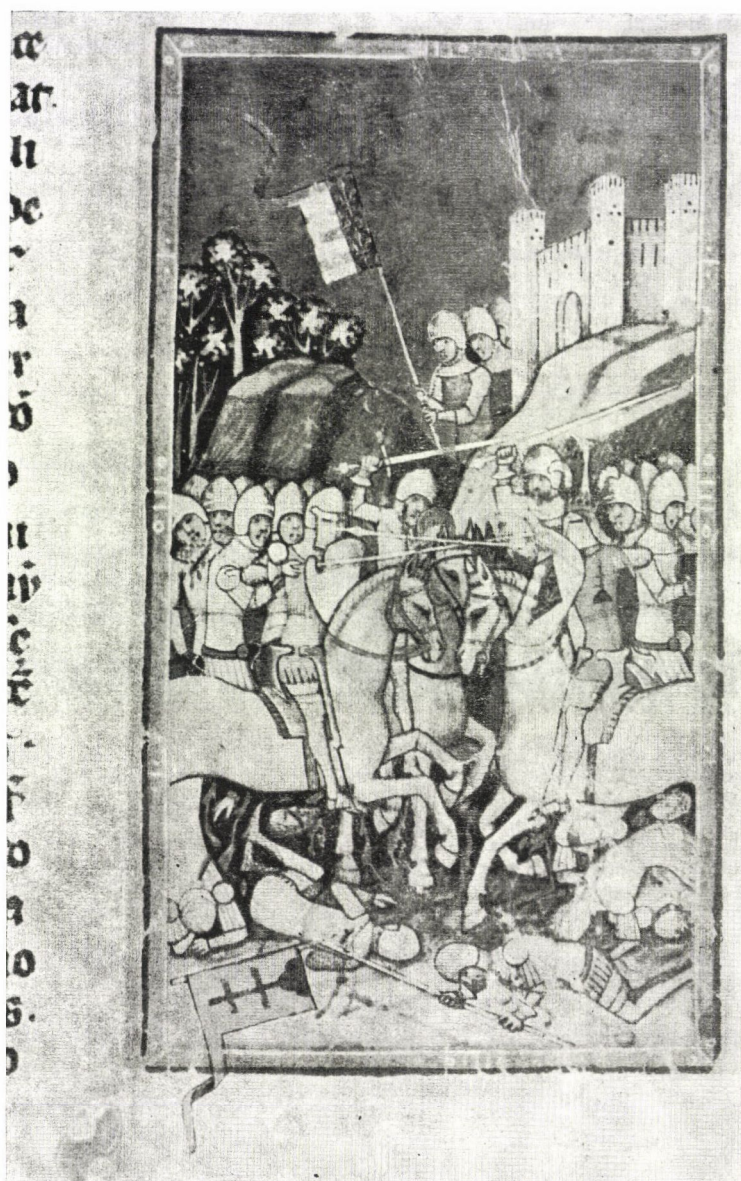


1. Károly Róbert törbeccsalása és menekülése a Képes Krónika 72a főlő miniatúráján

mi esetre sem egyedül a sisakdísz, hanem a teljes címert jelentette.

Ha az oklevelek, s különösen Dancs mester adománya szolgáltatnak is felhasználható támpontokat, természetesen elsődleges forrásnak a Képes Krónikát kell tartanunk, s annak a miniatúráit szemügyre vennünk minden olyan esemény tárgyalásánál, amelyet a Krónikában lefestve is láthatunk.

Minthogy a Képes Krónika festőjének a személyét mindmáig nem ismerjük bizonyosan, sőt, olyan — nem valószínűtlennek tűnő — felfogás is ismeretes a művészettörténeti szakirodalomban, miszerint több festő is közreműködött a Képes Krónika miniatúráinak az elkészítésében,^[17] teljesen megalapozatlan Holl véleménye, hogy „a” festő a királyi udvarban nevelkedett volna. Természetesen ez nem jelenti azt, hogy az 1330-i csata képét megfestő miniátor ne lett volna elég információ birtokában, s — ha a pár évtized távlatából elhomályosodó emlékművekkel is — ne szerezhetett volna értesüléseket a kortársak szemében nyilván nagy érdeklődést kiváltó eseményekről. Az a tény, hogy a királyi sereg katasztrófáját nem csupán egy helyen, hanem a 73b főlőn is megfestették,^[18] önmagában is bizonyítja a megnyilvánuló érdeklődést. Emellett további figyelmet érdemel a Képes Krónika azért is, mert más, régebbi eseménysor megfestésénél is megfigyelhető, hogy olyan cselekményeket is megörökített a miniátor, amelyek a leírt szövegbe nem

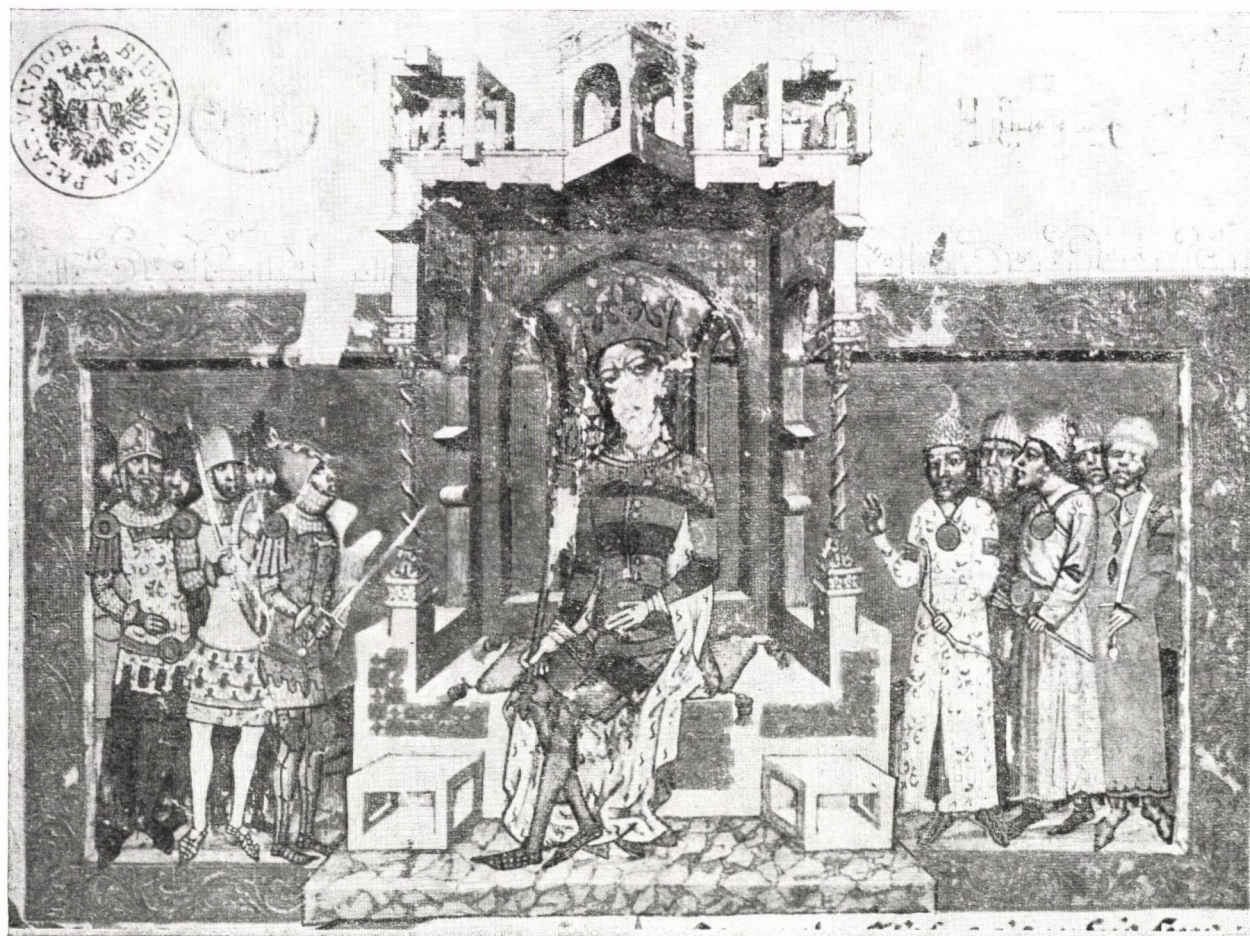


2. A rozgonyi csata illusztrációja a Képes Krónika 69a főlőjén

kerültek be,[19] s így joggal remélhető, hogy a miniatűrkből valamilyen, a szövegen túlmutató információkat nyerhetünk. Ugyanakkor arra is gondolnunk kell, hogy neves heraldikusunk, Csoma József már századunk első évtizedében felhívta a figyelmet a Képes Krónika kódexének bizonyos címertani hiányosságaira, legfőképpen arra, hogy „a heraldika itt csak mint dekoratív elem jött alkalmazásba”. [20]

A 72a főlő képének a heraldikai szempontú vizsgálata nem okoz csalódást. Első pillanatra úgy tűnik, Holl nézetét igazolja: a kép közepét és bal felét elfoglaló csatajelenet a koronás, sisakdiszes sisakon kívül más heraldikai elemet nem tüntet fel a már földön fekvő, halott magyaroktól és nyilazó, követ hajigáló románoktól környezett hős Dénes fia Dezső felszerelésén. Ugyanakkor az is tény, hogy a völgyben fekvő halottak pajzsai a képen nincsenek megörökítve. Az eseménysor folytatásának fogható fel a kép jobb felén látható, időben nyilvánvalóan később bekövetkezett helyzetet megörökítő, önálló jelenetnek felfogandó kompozíció. Az itt ábrázolt 3 lovas, páncélos alak középsője hadipajzsa közepére festett rutaalakú

pajzsban kettőskeresztes címet visel, fején korona látható, ez fölött azonban nincsen sisakdisz. E középső lovasban egyértelműen a szerencsésen utat nyert Károly Róbertre kell ismernünk. A kettőskeresztes hadipajzs és általában a király itt bemutatott fegyverzete azért is tanulságos, mert annak tanúja, hogy a kép első felében, vagy a Krónikának a rozgonyi csata illusztrálását szolgáló, 69a főlőn látható miniatűrjében megörökített, patkót harapó struccos sisakdiszen és az ugyancsak a rozgonyi csata képen látható hasított, vörös-ezüst sávzatú és arany liliomokkal behintett, kék mezejű pajzsán kívül a Képes Krónika festője (vagy festői) más hadi felszerelést is elképzelt(ek) Károly Róbertnek. Minthogy a királyi fegyverzet a 72a főlő képének az első felén sisakdiszes sisakot, a másik felén címeres pajzsot ábrázol, joggal tételezhető fel, hogy mind a kettő az uralkodó hadi felszereléséhez tartozott. Végül a heraldikai motívumokkal — arany liliomokkal — behintett királyi ruhára, illetve a ruhán látható más címerre ismét a Képes Krónika hoz szép példákat. Így pl. mindjárt az 1a főlő trónképe sávzott, azaz heraldikai mesteralakokkal dí-



3. Nagy Lajos sávozott ruhában a Képes Krónika 1a folióján

szített ruhában ábrázolja I. Lajos királyunkat. Ruhára festett címerű hadi öltözkében Szent István királyunkat többször is megörökítették, jelesen a 20a folió S initialjában vörös-ezüst sávozotú ruhában, a 20b folión, a Koppány legyőzését megfestő jelenetben ruhája mellett hármashalom álló kettőskeresztrel, végül a 21a folió miniatúráján és P initialjában ugyancsak a ruhája mellére festett, hármashalmon álló kettőskeresztrel. [21] Természetesen e korai címerábrázolások az imaginarius heraldika tárgykörébe tartoznak, hiszen a XI. században hazánkban (és egész Európában) ismeretlenek voltak még a címerek. Az ábrázolási mód a saját korra és a nem sokkal korábbi időszakra vonatkozóan azonban igaz: a miniátor(ok) azt gondoltá(k), hogy — miként I. Lajos korában — a régi magyar királyok, így I. István idején is heraldikai motívumokkal díszített ruhát viselt az uralkodó.

Mindezek után visszatérve a Képes Krónikának az „armorum insignia” kitételére, úgy tűnik, most is a teljes címet, azaz a sisakdísz, a pajzsra festett címet és a ruhán, egyéb felszerelési tárgyakon látható címet együtt kell értenünk itt, azaz Károly Róbert és Dénes fia Dezső címercseréjekor — a Kis magyar címetan hasábjairól már idézett felfogásomnak megfelelően — mindezeket kicserélték. A Képes Krónika miniatúráinak a tanúsága, Dancs mester oklevelének az értelmezése mellett ilyen értelemben szólnak a későbbi századok címereslevelei is, amikor „arma seu armorum insignia” névvel illetik az armalisokban megfestett, ill. leírt teljes — címerpajzs-szal, sisakkal, sisakdíszsel, sisaktakarókkal stb. megörökített — címereket. De ilyen értelmezést sugall a józan megfontolás is: Olyan körülmények között, amikor a szűk

völgykatlanba zárt magyar sereg királyának a személyét álruhába kellett bújtatni, s egy önfeláldozó másik személy vette át a szerepkörét, nem lehetett csak a sisakdísz megcserélni, hanem minden más áruló nyomot el kellett tüntetni, ami az igazi király kilétét felfedhette, hiszen nemcsak a románoknak a magyar seregben nyilván jelenlevő kémeitől kellett tartani, hanem annak a veszélye is fennállt, hogy a felülről nyilazó, köveket hajgáló ellenség közvetlenül is felismerheti a királyt, ha az csak a sisakját és sisakdíszét cseréli el, s ez esetben az egész csere céltalanná vált volna. Könnyen lehet, hogy az egész hadicsel sikerét fokozta a királyéhoz (ill. most már Dénes fia Dezsőéhoz) hasonló, aranyozott címerrel küzdő Dancs mester otléte is.

2. Az eddig előadottak nem jelentik, hogy kisebbiteni lehetne a sisakdíszeknek a XIV. században a pajzsra festett címerekéhez hasonló, olykor azokat szinte meg is haladó jelentőségét. Az a tény, hogy legkorábbi heraldikai tárgyú adományaink sisakdísz adományok, vagy elsősorban sisakdísz adományok, hogy a közös sisakdísz a rokonság bizonyítékául szolgálhat, mind a sisakdíszek jelentőségét hangsúlyozó argumentum. A régészeti, művészettörténeti kutatás is felismerte a sisakdíszek fontosságát, s felhasználja őket az egyes források korhoz, személyhez kötésénél. Itt azonban óvatosan kell eljárni, mert egy-egy sisakdísz a leggyakrabban nem egy-egy személy tulajdona, hanem valamely család, nemzetség attribútuma. Miután az 1955-ös visegrádi ásatások során Mátyás király díszkútjának hollós, címeres maradványai mellett egy sisak struccos sisakdísz is napvilágot látott, elhamarkodva született meg az a megállapítás, hogy Nagy Lajos címerével, ill. sisakdíszével ellátott kúttörődék ke-



4. Szent István király az öltözékén látható kettőskeresztes címerrel a Képes Krónika 21a foliójának a miniatúráján

rült elő.[22] Hiszen a patkót harapó struccot, (az Anjou család külföldön élő tagjait nem számítva) Nagy Lajoson kívül Károly Róbert, István herceg, Kis Károly király, ifjabb Erzsébet királyné és Mária királynő egyaránt használta, ha nem is mindig sisakdíszként, de legálább pajzstartóként, pecsétábraként, vagy jelvényként.[23] Így természetesen kibővült a struccfejes sisakdísz datálásának az időhatára. A legújabb katalógus a struccfejes-struccotollas sisakdíszű töredék felhasználásával rekonstruált baldachinos falikutat — heraldikai szempontból nagyon helyesen — már nem egyértelműen I. Lajos személyéhez köti, hanem a kút szerkezetének, kőrácsai tagolásmódjának, növényi ornamentikája stílusának a párhuzamait keresve datálja a 14. század utolsó harmadára.[24]

Ugyancsak nagyon helyeseltető módon vette figyelembe az újabb művészettörténeti kutatás a struccmotívumok hosszabb használatát azoknak a struccdaraboknak a datálásánál, amelyek az 1440-ben Erzsébet királyné által elzálogosított ékszerek közt találhatók; a korábbi, az Anjou-korhoz, ill. I. Lajos királyunk lánya, Katalin és Lajos francia királyfi (tervezett, de meg nem valósult) házasságához kötés helyett most már jóval távolabb kereteket közt keresi a megoldást.[25]

Hasonlóképpen problematikusnak mutatkozott annak a színezett, kőből faragott sisakdísz töredéknek a datálása, amely a budavári gótikus szoborlelet darabjai közt került a napvilágra, s amely a cseh királyság arany hársfa-levelekkel behintett fekete sasszárnyas sisakdíszét ábrázolta. E sisakdísz a különböző családokból származó cseh királyok egyaránt hosszú ideig viselték. Az első datálási kísérletek, amelyek az Anjouk uralmának a végéhez akarták kötni, túl korainak bizonyultak, s csak később sikerült e sisakdísz töredékét más szempontok figyelembe-

vételével a 15. század eleji palotaépítkezésekkel kapcsolatba hozni.[26]

3. Természetesen nemcsak a sisakdíszek vizsgálata közben leselkedik az Anjou-kor kutatójára az a veszély, hogy valamely elemet ismerősnek talál, azt személyhez köti, s később kiderül, más személyhez vagy személyekhez is köthetne volna. Anjou-kori címerpajzsaink is rejtegetnek „heraldikai csapdákat”.

Egyes heraldikai kézikönyvek, összefoglalások megjegyzik, hogy a rutapajzsot főleg az élő heraldika korában a csatamezőkön nem szereplő nők használták. Mindebből természetesen nem következik, hogy *kizárólag* a nők helyezték volna ilyen alakú pajzsra a címerüket, hiszen — a 17. századig különösen gyakran — előfordult, hogy a férfiak is ezt a pajzsot részesítették előnyben.[27] Egyébként jó nevű numizmatikai kutatónk azonban úgy értelmezte a nők címerében való gyakoribb előfordulását, hogy — minden megszorítás nélkül — kijelentette: „a rutapajzsot . . . nők és serdülők használták címerpajzsként”.[28] E megalapozatlan kijelentést mindjárt a gyakorlatban is kamatoztatva megállapította: „Chimle Péter budai kamaraispánsága alatt (1366—68 körül) megjelent az aranyforint egy ritka változata Chimle Péter P-C jegyével. Ezen rutapajzsos címer látszik, s eszerint az anyakirályné tiszteletére kerülhetett kiverésre azzal az alkalommal, hogy átvette a déli tartományok kormányzását.”[29] Ráadásul ugyanaz a szerző egy rutapajzsos garas verését Nagy Lajos nápolyi hadjáratával, illetve azzal hoz kapcsolatba, hogy ekkor a király anyja, Lokietek Erzsébet volt a kormányzó.[30]

Ha az Anjou-kor heraldikai forrásait szemügyre vesszük, konstatálnunk kell, hogy nemcsak a fiatal Lajos herceg 1335-re datált pecsétjén találunk rutapajzsba helyezett címerábrázolást,[31] s rajta kívül nem pusztán

erisse ale. ipse
uum iruit sup
s. Cunctiq; mi
ctum fecerit sup
S; a craduso ger

mauerunt. Qu
ficut erat semp
tis uidens tot m
torum. quamui
fuissent qui occi



5. Rutapajzsra helyezett címerek a Képes Krónikának a mogyoródi csatát megörökítő 43 a folióján

Erzsébet királyné használta a — „Művészet I. Lajos király korában” Katalógus vonatkozó részének a leírója által heraldikai szempontból nem a legszerencsésében — „rombusz alakú”-nak mondott pajzsot.[32] A már említett, rutapajzsos Nagy Lajos kori pénzeken kívül rutapajzsban látható a címer a budai városi dénáron is.[33] 14. századi heraldikánk szinte kimeríthetetlen tárháza, a Képes Krónika pedig ugyancsak jó néhány

rutapajzsra festett címet mutat be. A 36b fólión[34] a seregével a kunok ellen harcoló Salamon hadipajzsára festett, zöld hármashalomra emelt kettőskeresztet ábrázoló rutapajzsot most mellőzzük el, mert — ahogy Lajos herceg, a későbbi Nagy Lajos király 1335-i pecsétje vésésekor — még nem lépett ki a serdülő korból. A 70b fólión glóriával megörökített Toulousei Lajos palástjának címeres csatját[35] se vegyük most számba



6. A magyar országalma, részlet

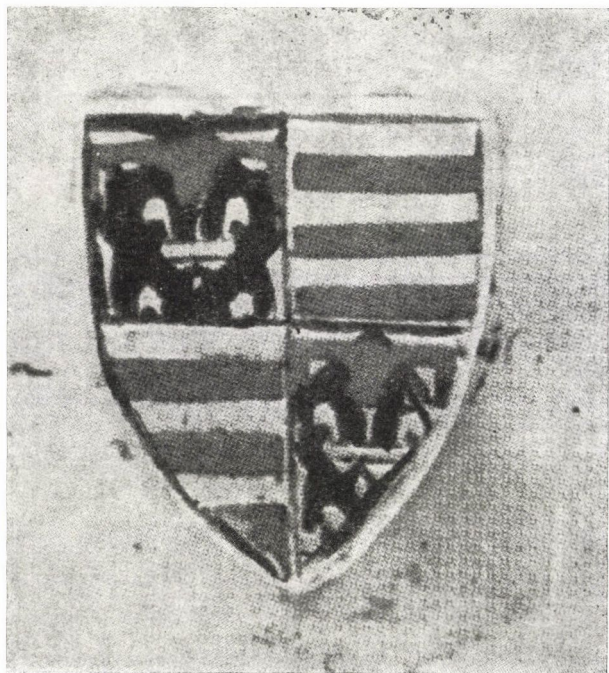
tulajdonosa főpap volta miatt. A 43a fólión a mogyoródi csata illusztrációján (a 11. században egyébként nemcsak heraldikai, hanem fegyvertörténeti szempontból is természetesen anakronisztikus), tárcsapajzsra helyezett címereket ruta-alakú keretben festette meg a miniátor.[36] Miként a Pozsony ostrománál a 46a fólión megörökített angyalos csodajelenetben is hasonló eljárással helyezte el a címet. De a későbbi korok eseményeinek a megfestésénél is szép számmal találunk — nemcsak kettőskeresztet, hanem vörössel és ezüsttel sávozott — rutapajzsokat is tárcsák közepére helyezve.[37] Sátorra festett rutapajzsok láthatók a Kun László halálát elmondó fejezetnek a király halálát megörökítő P iniciáléjában — az uralkodónak tulajdonítható címerábrázolásokkal.[38]

Megállapíthatjuk tehát, hogy a rutapajzs nemcsak a külföldön, hanem hazánkban is általánosan — azaz a nők, gyermekek és az egyházi személyek körén túlmenően — használatos volt, helytelen ezért bármi féle olyan következtetés, amely használói körének a leszűkítéséből indul ki!

4. Vegyünk most búcsút az Anjou-korban már elég változatos formákban ismeretes pajzsalakoktól, s nézzük meg, lehet-e valamilyen következtetést levonni a pajzs osztása hazánkban ekkor még nem túl gyakran alkalmazott fajtájának, a negyedelt vagy négyelt pajzsnak az előfordulásából. A kérdést a magyar koronázási jelvények egyik darabjának, az országalmának a keltezési kísérlete teszi aktuálissá, ezért azzal együtt érintjük. Hazánkban a negyedelt címerpajzsok Zsigmond király korában, elsősorban az ő pénzén kezdnek tömegesen előfordulni,[39] addig ritkábban találkozunk velük. A Pireneusokon túl azonban már 1200 táján megjelentek. A korai időszakban csak két címerábrázolást szoktak a négyelt pajzsban elhelyezni, a fontosabbat az 1. és

4., a kevésbé fontosat a 2. és a 3. mezőben. Ez azonban természetesen nem jelenti azt, hogy később, amikor többnyire már 4 különböző ábrázolás került a negyedelt pajzsra, nem fordult volna elő esetenként továbbra is a pusztán két címer kombinációja.[40] Országalmánkon is négyelt a címerpajzs, s a lilomos-sávozott kombinációjú, vele azonos osztású és hasonló ábrázolású címerpajzsot az eddigi szakirodalom csak Károly Róbert egy korai, viszonylag ritkán előforduló (4 példányban ránk maradt) dénárján figyelt meg.[41] Így aligha csodálható, hogy a későbbiekben általánosan használatos, hasított pajzsú változattal szemben egyes kutatóink a négyelt pajzsú pénzen látható címet tekintették a magyarországi Anjouk címere korábbi változatának, s az országalma címere, és maga az országalma keletkezésének az idejét is ezzel a dénárral hozták kapcsolatba. Ennek megfelelően az országalmát — több-kevesebb határozottsággal — 1301-re datálják.[42] Újabb, német nyelvű pénzkatalógusunk a mintául szolgáló dénárt — kérdőjellel — 1307 és 1310 közé helyezi[43], lényeges időbeli eltérést azonban ez sem jelent az országalma keletkezése szempontjából, ha e jelvény címerpajzsát továbbra is csupán a negyedelt pajzsú, már említett dénárral hozzuk kapcsolatba. A kérdést az országalmának a koronázási szertartásokban betöltött funkciója felől megközelítő szerző szintén a 13. század—14. század fordulója körüli időre gondolt, amikor is Károly Róbert egymást követő koronázásai alkalmából valóban könnyen felvetődhetett egy országalma készítésének a szükségessége.[44]

Mindenekelőtt nézzük meg, elfogadható-e, hogy az országalma negyedelt címeréhez hasonló négyelt címer csak a korai Anjou-korban — s ezt követően csupán a Zsigmond-korban fordul elő! Ghyczy Pál már századunk elején felhívta a figyelmet Gelre herold címerkönyvére, amelyben (az 52b fólión) megörökítették a magyar király („Die Conic v. Ungeren”) címerét is. A négyelt címerpajzs első mezeje vörös-ezüst sávozattal és az arany Anjou-lilomokkal behintett kék mezővel hasított, 2., vörös mezejében az arannyal fegyverzett, ezüst lengyel sas látható, 3., vörös mezejét a zöld hármashalmon álló ezüst kettőskeresztje foglalja el, 4., ugyancsak vörös mezejében a 3 lebegő, aranykoronás ezüst orosz-lánfej Dalmáciát jelképezi.[45] A közelmúltban Svájce-



7. A magyar országalma címere 1. és 4. mezejének lilomos címerképe fölött lebegő, három ormú tornagallérral

ban kiadott nagy heraldikai kézikönyv 1380 körülre, [46] Vajay Szabolcs — tekintettel a lengyel sasra — az 1370 és 1382 közti időszakra keltezi az ábrát, [47] azaz a magyar uralkodói négyelt pajzs eme előfordulása mindenképpen a Zsigmond-kor elé került. De találkozhatunk további negyedelt pajzsú címerpajzsos ábrázolással a század derekáról is, ha István herceg, I. Lajos királyunk korán elhunyt öccse özvegyének a pecsétjét is figyelembe vesszük. Mint ismeretes, Margit bajor hercegnő megözvegyülése után néhány évvel ismét férjhez ment. Ezúttal Hohenloch Gerlach gróf felesége lett. Nászajándéka ügyében 1359. február 11-én új házastársával közösen oklevelet adott ki, amelyre férjéé mellé az ő pecsétjét is ráfüggesztették. E pecséten, melyet Pór Antal közöl, háromszög alakú, negyedelt pajzs látható. Ennek első, a hercegnő családi címerét feltüntető mezeje rutázott, 2. és 3. mezejében a Hohenloch család egymás fölött, jobbra haladó két leopárdja látható, végül a 4. mezőbe előző férje, István herceg családja címerének hétszer vágott mesteralakja került. [48]

Megállapíthatjuk tehát, hogy a magyar királyi család tagjainak a címereit — ha ritkán is — a 14. század legkülönbözőbb szakaszaiban ábrázolták negyedelt pajzsokon! Ez egyben azt is jelenti, hogy nem áll meg az a feltételezés, miszerint a négyelt címerpajzsot igénycímerként kellene értelmeznünk. [49] Továbbá az is következik mindebből, hogy heraldikai szempontból semmi akadály nincs annak, hogy a magyar országalma címere, s vele maga a jelvény keletkezését az Anjouk uralmának későbbi időszakába is ne telessük, akár úgy, hogy — amint ezt már feltételezték — az aranyozott ezüst ékszer eredetileg egy sirba fektetett halott jelvényének szánták, [50] akár arra gondolva, hogy más célra készítették. (Zárójelben megjegyezzük, hogy amennyiben azt



9. Károly Róbert CNH. II. 7. számú garasa



8. A magyar király négyelt pajzsra helyezett címere Gelre herold címerkönyvében

tételezzük fel, hogy eredetileg Károly Róbert sírjelvényének szánták, még a sírból napvilágra kerülése is figyelemmel kísérhető, hiszen tudjuk, hogy első Anjou királyunk sírját János székesfehérvári érkanonok kirabolta, s nemcsak az uralkodó halotti koronáját vitte el, hanem más, eltemetett ékszereket is. [51])

Az elmondottak kapcsán figyelembe kell venni azt a tényt, hogy az előbbieken bemutatott 1359. évi pecsét, illetve Gelre herold címereskönyve külföldi forrás, s így könnyen lehet, hogy nem a magyarországi heraldikai ízlést tükrözi, hanem a saját országjabelit. Ráadásul Gelre címerkönyve más királyi címet is hoz négyelt pajzsra helyezve, pl. az angol uralkodót, [52] így még annak a gyanúja is felmerülhet, vajon nem uniformizáltan festette-e meg a derék címerkirály a szűkebb működési helyén dívó szokás szerint negyedeltre az általa megörökölt címereket. Ez az utóbbi gyanú nem áll meg: Gelre közölt nem négyelt pajzsú címereket is a munkájában. [53] Annak a lehetősége azonban valóban nem csekély, hogy a magyar országalma címere külföldi analógiák segítségével fejthető meg. Más körülmény is figyelmeztet erre a lehetőségre. Ha közelről alaposan megvizsgáljuk az országalma kopott címerét, a glóbuszal eddig foglalkozó szerzők által figyelemre nem méltatott 1—1 háromágú (ormú), lebegő vörös tornagallér képe figyelhető meg az 1. és a 4. mezejében lebegő liliom felett. A tornagallér (lambel) rendkívül korán megjelent a nyugat-európai heraldikában. A címertörés jelzésére használták. Michel Pastoureau az 1220—1230-as évektől az 1320—1330-as évekig számítja a címertörés virágkorát, ezután szerinte a fiatalabb testvérnek az idősebbtől való megkülönböztetésére sok helyen már nem helyeztek különösebb súlyt. [54] A 14. század közepéig gyakorlatilag ismeretlen volt Kelet-Európában, ritkább Dél-Franciaországban, az Ibériai félszigeten, Itáliában, Németország középső és keleti részein és Skandináviában; szívesebben alkalmazták Angliában, Észak-, Kelet- és Nyugat-Franciaországban, a Rajna völgyében és a Németalföldön. [55] 1270—1275-ig az 5 ágú (ormú, függőjű) tornagallér volt a leggyakoribb, ezután a 3 ágú (ormú) tornagallérok ettek a népszerűbbek. [56] Eddigi vizsgálataim azt mutatják, hogy a tornagallér-liliomos címertörések iránya a francia királyi család mellékágai felé mutat. Tornagalléros címet tulajdonít Michel Pastoureau (a jövőbeli II.) Anjou Károly



10. Erzsébet anyakirálynénak az 1370-es években használt, lilimos-vágásos hasított címerpajzsot ábrázoló pecsétje

salerno hercegnek (1280), akinek lovaspecsétjén a lovas pajzsa és lótakarója egyaránt lilimokkal van behintve, a pajzsfőben tornagallérral (?), másodlagos címertörésként egy harántpólyával.[57] S még a jóval később élő Anjou-leszármazott, II. René lotharingiai herceg (1473—1508) pénzén is a negyedelt pajz 1. negyede hasított, 1. mezejében sávozott (= magyar), 2.-ban lilimokkal behintett, felül háromágú tornagalléros ábrázolás látható.[58] De háromágú tornagallérral törték kék mezőben 3 aranylilimos címerképű címerüket a francia királyi család másik oldalágának számító Orleansiak is.[59]

A magyar országalma pajzsán az 1. és a 4. negyed lilima felett *lebegő vörös tornagallér* bevonásával valószínűsíthető, hogy a címertörések vizsgálatával tudunk a globus készítése problematikájához közelebb jutni.

5. A magyar Anjouk ritkábban használatos negyedelt pajzsának a vizsgálata után szóljunk most néhány szót e családból származó királyaink pajzsának a leggyakrabban alkalmazott válfajáról, a hasított pajzsról. Ennek két változatát használták. Az egyik jobboldalt ábrázolta az arany lilimokkal hintett kék mezőt, s baloldalt a sávozottat. Ahogyan nem a legszerencsésebben szokás nevezni, ez volt az Anjou-magyar címer. A másik változat a hasított pajzs első mezejében tüntette fel az Árpádok címerének a vágásait, s a másodikban a kék mező arany lilimait, ez volt a magyar-Anjou címer.[60]

Régebben úgy gondolták, hogy Károly Róbert az Anjou-lilimokat helyezte előre, s ezzel juttatta kifejezésre, hogy királyi méltóságát Anjou-családjá révén szerzett örökösödési jogából származtatja. Vele szemben Nagy Lajos állítólag azt kívánta hangsúlyozni, hogy őt a magyar nemzet választotta királyának, ezért változtatta meg a sorrendet, s helyezte előre a magyar „pólyákat”. [61] A numizmatika Schulek Alfréd később úgy találta, hogy — a pénzekben látható címerek tanúsága szerint — nem Lajos uralmának a kezdetén került az első helyre a sávozott pajzsmező, hanem az általa Károly

Róbert élete végére (1336—1337-re) keletkezett garason fedezte fel a sávozatot elől feltüntetendő — vagy ahogy ő fogalmazott, „az új magyar-Anjou-címer” első előfordulását. E datálás legfőbb bizonyítékeként Schulek kijelenti: „Nagy Lajos és Mária pénzén nincs is más, mint magyar-Anjou beosztású címer”, ami „bizonyítja, hogy Károly Róbert ilyen című pénzei is élete végéről származnak”. [62] Schulek értelmezését azóta általában elfogadják. Az általa konstatált 1335-ös címerváltoztatásnak azóta olyan társadalomlélektani magyarázata is született, amely Károly Róbert 1333—34-es nápolyi útja, András hercegnek ott egyezségbe öntött, Johannával való eljegyzése, ill. ennek kapcsán a magyar király nápolyi igényeinek a feladásával hozta kapcsolatba a két pajzsfél felcserélését. [63]

Nem kívánom e helyütt vitatni az említett szociálpszichológiai megállapítást, miként tudomásul veszem azt az állítást is, hogy címeres emlékeink egy részén még Károly Róbert uralma idején megváltozik a két pajzsfél sorrendje. Minthogy azonban régészeink és művészettörténészeink előszeretettel használnak címerpajzsokon látható ábrázolásokat leletek korhoz kötésére, fel kell hívni a figyelmet arra, miszerint Gárdányi Albert már 1936-ban figyelmeztetett, hogy bár Károly Róbert alatt valóban túlnyomó a lilimok elsőhelyen használata, vannak kivételek is. [64] Egy, egyébként Schulek által is ismert és elismert, „s súlya, vegyítése, képverete, betűi” figyelembevételével általa pontosan az 1323-i első nagy pénzreform évébe datált pénzen [65] kívül az 1317-re keletkezett, Károly Róbert koronázását megőrkítő szépeshelyi falfestménynek térdelő király alakja mögött látható hasított címerpajzs is az első pajzsfélben látható a sávozott pajzsmező. [66] Mivel pedig így már legalább három olyan, egymástól független, Károly Róbert kori címeres emlékün van, amelyek címerpajzsán a sávozott pajzsfél szerepel elől, heraldikai szempontból megkérdőjelezendő, valóban Károly Róbert uralmának a legutolsó éveire keletkező-e a sávozatot elől feltüntetendő (CNH. II. 7. számú) garas, vagy esetleg Károly Róbert uralma idején más-korra is datálható. Ne feledjük, nemcsak a III. (felségi) nagy kettőspecsét nyomóját nem vésette át élete végéig Károly Róbert, [67] hanem a Péter királyi kápolnaispán őrizetében levő középspecsét-nyomó 1341. évi, tehát Károly Róbert élete végéről ránk maradt lenyomatán is a hasított pajzs első mezejét foglalják el a lilimok. [68] Nem érvényes-e most is Gárdonyi Albert fél évszázaddal ezelőtti figyelmeztetése, hogy „nem lehet merev következtetéseket levonni, mert sok a kivétel”? [69]

Hasonló problémával kerülünk szembe a két pajzsfél helyzetét illetően Nagy Lajos uralkodása idején is. Régi, elől lilimos, hátul sávozott mezejű hercegi pecsétnyomója helyett az ifjú uralkodó természetesen új, királyi (kettős) pecsétnyomót vésetett, s pecsétjei hasított pajzsának 1. mezejében szerepelnek a vágások, a 2.-ban a lilimok. [70] Lajos pénzén is ez a sorrend az általános. [71] Az új típusú címer használatában címerpajzsot alkalmazó családtagjai is követik. Édesanyja, idősebb Erzsébet királyné azonban megőrizte fiatalkori pecsétnyomóját, s nagy, kettős (felségi) pecsétje hosszú élete végéig (1380-ban halt meg) ugyanolyan ábrázolású, mint férje életében: a trónon ülő királyné egyik oldalán a lilimos-sávozott, hasított, másik oldalán a lengyel sasos pajzs látható. [72] Lengyel régenssége idejéből ránk maradt pecsétjén is az 1. helyen szereplő hasított pajzs 1. felében látható a lilimokkal behintett pajzsmező. [73] Ezzel szemben élete végén használt titkos pecsétje hasított címerpajzsának az 1. mezejében látható a sávozatot, s a másikban az előtűnő (fél) sas. [74] Tehát azt kell konstatálnunk, hogy az anyakirályné egymással párhuzamosan különböző beosztású címerpajzsokat ábrázoló pecsétnyomókkal erősítette meg a nevében kiállított okleveleket! Ez nem csupán heraldikai és szfragisztikai szempontból rendkívül tanulságos (ugyanazon személynek különböző címerű pecsétjei vannak!), hanem ugyanakkor a pecsétek datálásra, helyhez, időhöz kötésre való felhasználását is megnehezíti. A 14. század közepe után az anyakirályné tulajdonába adott Óbuda pecsétjére a királynéi vár képét megjelenítő egytoronyú város falom-

pozíció került. Ennek (heraldikai) jobb oldalára a hasított, 1. mezejében hétszer vágott, 2. mezejében lilomokkal behintett pajzs, bal oldalára a lengyel sasos pajzs került, s fejezte ki Erzsébetnek a város feletti uraságát. [75] Itt tehát a városbíró nem az anyakirályné felségi típusú pecsétjének a címeréhez igazodott, amely tény arra indította a pecsét régész leíróját, hogy Óbuda címerét Nagy Lajos királyhoz kösse, s — tekintettel a rajta látható lengyel címeres pajzsra — az 1370 és 1382 közti időre datálja. [76]

Erzsébet anyakirályné felségi pecsétjének a címerére sokban emlékeztető címer látható a padovai székesegyházi könyvtár egyik kódexének az elején is. A kódexet leírója az anyakirályné társaságában 1343-ban Itáliát megjárta Vásári Miklóshoz, a későbbi kalocsai, majd esztergomi érsekhez kötötte. A miniatűr Szent István legendáját illusztrálva egy őrt álló katoná kezébe hasított címeres pajzsot adott, amelynek 1. mezejében két lilom, a 2.-ban két pólya látható. A kódex ismertetője — tudva, hogy ekkor már a királyi címernek az 1. mezejében szerepelt a sávozott pajzsfél — a címet „az Anjou-címer tükörképéhez hasonló” minősítéssel írta le. [77]

Ilyen körülmények mellett más szemmél kell néznünk a numizmatikai szakirodalom által „nyilvánvaló egykorú hamisítvány, s mint ilyen a Corpus Nummorum Hungariae kötetébe nem is való” leírást kapott dénárt is, amely — a Nagy Lajos királyunk korabeli pénzek közt — egyedül ábrázol a hasított címerpajzs 1. mezejében lilomokat. [78] Természetesen merészesség lenne azt állítanunk, hogy a dénár hiteles, ehhez más szempontú vizsgálatára is szükség van. Az amit mondhatunk, mindössze annyi, hogy az élő heraldika korában egy osztott pajzs alkotó elemeinek más sorrendben való szerepeltetése nem mindig minősülhet „súlyos” tettnek, azaz a 14. századbéli pecsétnyomókkal, pénzverítővel szemben általában nem szabad olyan szigorú követelményeket támasztanunk, mintha a 20. században készültek volna. Az a tény pedig, hogy Károly Róbert felesége,

majd özvegye az Anjouk által használt címerpajzs két felének a megcserélése, sőt férje halála után is megőrizte, s változtatás nélkül továbbhasználta régebbi, nagy felségi pecsétje nyomóját és az azon látható lilomos pajzsfél—vágásos pajzsfél sorrendet, sőt, újonnan vésetett pecsétnyomói közt is van olyan, amelyik nem alkalmazkodott a királyi pecsétnyomó változásaihoz, azt mutatja, hogy a kortársak, ha fűztek is valamilyen tudattartalmat az osztott pajzsokban látható címerábrázolások sorrendjéhez, az „előkelőbb” hely hangsúlyozása, ill. az ahhoz esetleg kapcsolható ideológia „nem ért meg” annyit, hogy a megszokott, régi pecsétnyomókat kivonják a forgalomból, sőt — igaz, hogy lengyel földön, de — a régi nyomó címerábrázolásainak a sorrendjét még utánozták is. Még ha arra gondolunk is, hogy pecsétmetszői hiba történt — ne feledjük, tükörképekkel dolgoztak az ötvösök, amikor egy-egy pecsétnyomó ábráját kidolgozták —, az első lenyomatoknál mindenképpen figyelmesen meg lehetett vizsgálni az elkészült pecsétnyomó ábráját, s, ha érdekesnek tartották volna, minden további nélkül intézkedhettek volna új pecsétnyomó vésését illetően.

Mindent összegezve úgy tűnik, sikerült néhány „heraldikai dogmát” többé-kevésbé megingatni. Ez természetesen nem jelentheti azt, hogy ezentúl már nem szabad egyes finom heraldikai megfigyeléseket korhoz, személyhez kötésre felhasználni az Anjou-korban vagy bármely más időszakban. A címerek mindenképpen rendkívül hasznos segítséget tudnak nyújtani, csak attól kell óvakodni, hogy *pusztán* egy-egy címeres ábrázolásra támaszkodva elhamarkodott, s így esetleg megalapozatlan következtetések levonására kerüljön sor: a heraldika, mint minden más diszciplína csak úgy tud hasznos segítséget adni a kutatás számára, ha a belőle meríthető tanulságokat más természetű források bevonásával, más, ugyancsak a középkorral foglalkozó tudományok eredményeivel kiegészítjük.

Bertényi Iván

JEGYZETEK

- 1 *Scriptores rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum. Edendo operi praefuit Emericus Szentpétery. Budapestini MCMXXXVII. Vol. 1. 500. Chronici Hungarici compositio saeculi XIV. c. 209.*
- 2 Erdélyi László: Krónikánk magyarul. Szeged 1943, 252.
- 3 Képes Krónika. Magyar Helikon, Budapest 1964. 179. és Képes Krónika, fordította Geréb László. Magyar Helikon, Budapest 1971, 141.
- 4 *Hóman Bálint*: A rendiség kialakulásának kora. — In: *Hóman Bálint és Székfű Gyula*: Magyar történet II. Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, Budapest é. n. 274.
- 5 Bertényi Iván: Kis magyar címertan. Budapest 1983, 62. (a továbbiakban: Címertan).
- 6 Holl Imre: Heraldikai megjegyzések. Archaeologiai Értesítő CXI. (1984) 113–114.
- 7 Lukács Pál: Olaszországban vitézkedő magyar lovagok jelvényei a XIV. században. Turul XLV. (1931) 87.
- 8 Kemény Lajos: Kassa város címereslevelei. Turul XXIII. (1905) 168.
- 9 Wenzel Gusztáv: Magyar diplomáciai emlékek az Anjou-korból III. Budapest 1876, 74. — más vonatkozásban idézi Csánki Dezsdő: Hazánk kereskedelmi viszonyai I. Lajos korában. Budapest 1880, 13.
- 10 Magyar Országos Levéltár, Mohács Előtti Gyűjtemény (Diplomatarium, a továbbiakban: OLDI) 96505. — Korábbi levéltári jelzetével, néhány olvasási hibával idézi: Eckhart Ferenc: Adalékok a Gut-Keled nemzetség genealogiájához. Turul XXIX. (1911) 37–38.
- 11 Fejérfataky László: Magyar Címeres Emlékek. I. Budapest 1901, 8–9. *Aldásy Antal*: A Magyar Nemzeti Múzeum Könyvtárának címereslevelei 1200–1868. (a továbbiakban: Címereslevelek) Budapest 1904, III. sz. 4. *Fejérfataky László*: A XIV. századi címer-adomány. Turul XIX. (1901) 97–104. *Aldásy Antal*: Címer-tan. Budapest 1923, 41.
- 12 *Aldásy Antal*: Címereslevelek, II. sz. 3.
- 13 *Fejérfataky László*: Magyar Címeres Emlékek I. Budapest 1901, 9.
- 14 *Ghyeczy Pál*: Dancs mester, az aranyos vitéz. Turul XLVIII. (1934) 77.

- 15 *Zolnay László*: Donch mester és a Balassák ősei. Turul, LI (1937) 37–39.
- 16 OLDI. 9436. Fényképét közli: *Marosi Ernő—Tóth Melinda—Varga Livia*: Művészet I. Lajos király korában. Katalógus. István király Múzeum, Székesfehérvár, 1982. (A továbbiakban: Művészet ...) Katalógus) 66. tábla, 236. szám.
- 17 A Képes Krónika festőjének, ill. festőinek a kilétével foglalkozó bőséges irodalom újabb, érdekesebb tanulmányai: *Mollay Károly*: Il miniatore del leggendario Angionio ungherese. Acta Historiae Artium, 1977. 287–289. *Balogh Jolán*: Az Anjou-kor kérdéseiről. Művészettörténeti Értesítő XXX (1981) 144–145. *Wehli Tünde*: Könyvfestészet a magyarországi Anjou-udvarban. In: Művészet ... Katalógus, 125.
- 18 Képes Krónika, Budapest, 1964. I. 146. — A románok elleni csatát megőrkítő miniatűrakat az 1950-es évek felfogásában elemzi *Berkovits Ilona*: A magyar feudális társadalom tükröződése a Képes Krónikában. Századok, LXXXVII. (1953) 100–101.
- 19 Bertényi Iván: A magyar korona története. Budapest 1980, 44–46.
- 20 *Csoma József*: A magyar heraldika első két százada. Turul XVI. (1908) 7–8.
- 21 Képes Krónika, Budapest, 1964. I. 1, 39, 40, 41.
- 22 Magyarországi Műemléki Topográfiája V. Pest megye műemlékei, II. Budapest 1958. 440–442. *Szakál Ernő*: Mátyás király orszálosan diszkútjának rekonstrukciója. Művészettörténeti Értesítő VIII. (1959) 232–234.
- 23 *Kovács Éva*: Hattyú és strucc — Lancaster és Luxemburgi? Építés-Építészettudomány XII. (1980) 231–239. Ifjabb Erzsébet királyné struccos zárópecsétje: 1383: OLDI. 7029., patensre nyomott struccos pecsétje: 1379: OLDI. 6650., 1385: OLDI. 7136.
- 24 *Marosi Ernő*: Visegrád, királyi palota. In: Művészet ... Katalógus 226–227.
- 25 *Kovács Éva*: i. m. 231. *Kovács Éva*: A gótikus ronde-bosse zománc a budai udvarban. Művészettörténeti Értesítő, XXXI. (1982) 93.
- 26 *Zolnay László*: Kincses Magyarország. Budapest 1977, 479. — még Nagy Lajos korához köti. Nézete megváltozása szépen figye-

- lemmel követhető munkáiban: *Zolnay László*: A Luxemburg-ház kőcímere és kőkoronatóredék a budavári ásatás leletei között. Művészettörténeti Értesítő XXV. (1976) 218–232. *Zolnay László*: A budai vár. Budapest 1981, 71. *Zolnay László*: Az elátkozott Buda – Buda aranykora. Budapest 1982, 127, 478. *Zolnay László*: Fény és árnyék a középkori Magyarországon. Budapest 1983, 83–91. *Vö. Holl Imre*: Heraldikai megjegyzések... 109–111. is.
- 27 *Michel Pastoureau*: Traité d'héraldique. Paris 1979, 94. *D. L. Galbreath-Léon Jéquier*: Manuel du blason. Spes, Lausanne 1977, 84 és 89–90, 5. l., *Bertényi*: Címertan, 18.
- 28 *Pohl Artur*: Pénzverés Nagy Lajos korában. Numizmatikai Közöny LXXX–LXXXI. (1981–1982) 72.
- 29 *Pohl*: i. m. (Numizmatikai Közöny 1981–1982.) VII. t. 23. kép és 74. *Vö. Vajay* felfogását is: *Szabolcs de Vajay*: Les sources numismatiques de l'héraldique d'Etat hongrois. Tirage à part du Recueil du Congrès, Berne 1968. Imprimerie Paul Attinger S. A. Neuchâtel 5, 25. l.
- 30 *Corpus Nummorum Hungariae*, Magyar Egyetemes Éremtár II. Vegyesházi királyok kora. Írta Dr. Réthy László. Budapest 1907. (a továbbiakban CNH. II.) 69. szám, *Pohl*: i. m. 72.
- 31 Magyar Országos Levéltár, V. 5. MÜDOK által készített pecsétmásolatok, 384. sz.
- 32 Művész... Katalógus, 145, 36. szám.
- 33 CNH. II. 101. *Huszár Lajos*: Új típusú középkori magyar aranyforint. Archaeologiai Értesítő LXXVI. (1949) 98.
- 34 Képes Krónika, Budapest I. 1964, 72.
- 35 Képes Krónika, Budapest I. 1964, 140.
- 36 Képes Krónika, Budapest I. 1964, 85.
- 37 Képes Krónika, Budapest, I. 1964, 47a folio – 93. 49b folio
98. 50a folio – 99. 69a folio – 137. 72a folio – 143.
- 38 Képes Krónika, Budapest 1964. I. 65a folio – 129.
- 39 *Gedai István*: A magyar aranypénzverés rövid áttekintése. – Pénzügyi Szemle XXVI. (1982) 206. *Vö. CNH. II. 118, 119A, 119B, 120, 121, 122, 123, 125B, 125C stb., stb.*
- 40 *D. L. Galbreath-Léon Jéquier*: i. m. 220.
- 41 CNH. II. 33. sz., *Artur Pohl*: Münnzeichen und Meisterzeichen auf ungarischen Münzen des Mittelalters. 1300–1540. Graz – Budapest 1982, Nr. 6.
- 42 *Szabolcs de Vajay*: L'héraldique image de la psychologie sociale. Estratto dagli „Atti” dell'Accademia Pontaniana. Nuova Serie, Volume XVI., (a továbbiakban: Héraldique...) Tav. XII., *Kovács Éva*: Magyarországi Anjou koronák. Ars Hungarica IV. (1976) 10. és 15, 22. l., *Kovács Éva*: Anjou-reprezentáció: az ötvösség. Művészet... Katalógus, 97–98, 2. sz.
- 43 *Lajos Huszár*: Münzkatalog Ungarn von 1000 bis heute. Budapest – München 1979, 79, 449. szám.
- 44 *János M. Bak*: Der Reichsapfel. In: Studien zur Machtsymbolik des Mittelalterlichen Ungarn. Insignia Regni Hungariae I. Red. Zsuzsa Lovag. Budapest 1983, 190.
- 45 A címerkönyv szerzője *Claes Heyen* címerkirály, aki 1369 és 1395 között dolgozott munkáján, s a XV. század 2. évtizedének a derekán halt meg. *Ghyezy Pál*: Gelre herold címerkönyve. – Turul XXII. (1904) 1–12. *P. Adam-Even*: L'armorial universel du hérald Gelre. Archives Héraldiques Suisses, Annuaire 1961. t. XXV., Lausanne 1962, 50–51. idézi: *Vajay*: Héraldique... 15. *Vö. D. L. Galbreath-Léon Jéquier*: i. m. 281. fig. 718.
- 46 *D. L. Galbreath-Léon Jéquier*: i. m. 281.
- 47 Héraldique... 15.
- 48 *Pór Antal*: Újjabb pecsétani apróságok. – Turul, XV. (1897) 13–15.
- 49 E felfogást lásd *Bak* i. m. 189.
- 50 *Lovag Zsuzsa* elképzelhetőnek tartja: *Éva Kovács-Zsuzsa Lovag*: Die ungarischen Krönungsinsignien. Budapest 1980, 96.
- 51 *OLDL. 5992.*, Nagy Imre (szerk.): Anjou-kori okmánytár V. Budapest, 1897. 333. sz. 541–542. *Bertényi Iván*: A magyar korona története. Budapest 1980³, 68.
- 52 *Paul Adam-Even*: i. m. folio 56b, *D. L. Galbreath-Léon Jéquier*: 181. fig. 495.
- 53 IV. Péter aragon király címere – *Adam Even*, 62b folio., *D. L. Galbreath-Léon Jéquier*: 221. fig. 631. Nem negyedel Landgrave-címer: *Adam-Even* folio 96b, *D. L. Galbreath-Léon Jéquier*: 219. fig. 617.
- 54 *Michel Pastoureau*: i. m. 177–178.
- 55 *Michel Pastoureau*: i. m. 180.
- 56 *L. Bouly de Lesdain*: Les brisures d'après les sceaux. Archives héraldiques suisses X. (1896) 88–92. *Michel Pastoureau*: i. m. 183.
- 57 *Michel Pastoureau*: i. m. 185, 279. ábra. Jömagam az általa közölt fényképen a tornagallért nem tudtam felismerni.
- 58 *Michel Pastoureau*: i. m. 176, 221. ábra. A család történetéhez vö.: *Émile G. Léonard*: Les Angevins de Naples. Paris 1954, 575 (passim).
- 59 *Bárczay Oszkár*: A heraldika kézikönyve. Budapest 1897, 286, 618. ábra. *Vö.: Gaston Sirjean*: Encyclopédie généalogique des maisons souveraines du monde. I. Paris 1959, 85.
- 60 Ehelyütt nem szándékozom foglalkozni azzal a problémával, hogy megállapítható-e a sávokat mázainak a sorrendje, s ha igen, kapcsolódott-e hozzá valamilyen tudattartalom. A sávozott címer-fél vágásainak a számát sem vizsgálom.
- 61 *Pór Antal*: Megjegyzések. – Turul XXV (1907) 152.
- 62 CNH. II. 7. sz., *Schulek Alfréd*: Vegyesházi királyaink pénzéi és korrendjük. I. Károly Róbert. Numizmatikai Közöny XXV. (1926) 142.
- 63 *Vajay*: Héraldique... 13–14.
- 64 *Gárdonyi Albert*: A magyar Anjouk címeres emlékei. – Turul, I. (1936) 13.
- 65 CNH. II. 54A. – 1324-re datálja *Pohl Artur*: Évszámnélküli magyar dénárook és obulusok. 1308–1502. Budapest 1972, 17. 8. sz. A korai datálást alátámasztja, hogy a király nevének a genitivusa KARULI, azaz a korábban szokásos változatban fordul elő.
- 66 *Gárdonyi Albert*: i. m. 14.
- 67 Ugyanazzal a pecsétnyomóval pecsételték meg 1331-től 1342-ig, a király haláláig a nagy, függőpecsét okleveleket. – *Gárdonyi Albert*: I. Károly király nagypecsétjei – Turul XXV (1907) 28. (Különnyomat. Ábrája: uo. 54.)
- 68 Esztergomi Székesfőkapitán Magánlevéltára, Lad. 40. fasc. 2. No. 18. Fényképe: Magyar Országos Levéltár, Filmtár, 564. doboz.
- 69 *Gárdonyi Albert*: i. m. 13.
- 70 *M[arosi] E[rnő]*: I. Lajos király. Művészet... Katalógus 145–147. 38, 39, 40, 41, 42, 43 és 44. számok. Lengyel királyi nagypecsétje: *Pór Antal*: Pecsétanni apróságok. Turul XXIII. (1905) 17.
- 71 *Gedai István*: A magyar aranypénzverés... 206.
- 72 1322: *OLDL. 3237*, 1331: *OLDL. 25796*, 1351: *OLDL. 4170*, 1352: *OLDL. 2729*, 1362: *OLDL. 5127*, 1378: *OLDL. 5623*.
- 73 1372-ből és 1374-ből a Krakói Városi és Vajdasági Állami Levéltárból idézi és fényképét közli: *Ewa Snieżyńska-Stolot*: Tanulmányok Lokietek Erzsébet királyné műpártolása köréből. (Ötvöstárgyak) Művészettörténeti Értesítő XXX. (1981) 248, 27. ábra
- 74 *Ewa Snieżyńska-Stolot*: i. m. 248, 26. ábra.
- 75 *Bertényi Iván*: A vörös-ezüst sávzat funkciója néhány városunk címerében. Eszmetörténeti tanulmányok a magyar középkorról. Szerk.: *Székely György*. Budapest 1984, 440–441, és 7. ábra.
- 76 *K. J.*: Pecsétnyomók. In: Művészet... Katalógus. 327, 186. sz.
- 77 *Gerevich Lászlóné*: Vásári Miklós két kódexe. – Művészettörténeti Értesítő VI. (1957) 133–135, ill. 134. 1. ábra.
- 78 CNH. II. 94E. *Schulek Alfréd*: i. m. 142.

EINIGE FRAGEN ZUR HERALDIK DER IN UNGARN GEHERRSCHTEN ANJOURS

Die Studie versucht die im Laufe der Untersuchung der mit Wappen versehenen Überreste der im 14. Jahrhundert (1301–1387) in Ungarn geherrschten Anjou-Familie aufgetauchten fünf Fragen zu beantworten:

1. Wie es die auf uns gebliebene Chronik-Komposition beschreibt, konnte der König Robert Karl, als er im Jahre 1330 von den Rumänen in die Falle gelockt wurde, aus dem Gemetzel nur dadurch flüchten, dass er »mutaverat armorum suorum insignia« mit einem seiner Getreuen. Das »armorum... insignia« wurde von den Übersetzern, Erklärern der zitierten Chronikstelle unter verschiedlich gedeutet (Waffe, Helmzier, usw.). Die vorliegende Abhandlung zieht durch eine Analyse der in den zeitgenössischen (aus den Jahren 1326, 1327, 1332 und 1374 datierten) ungarischen Urkunden vorhandenen Hinweise auf Helmziere, Wappen, sowie durch eine Interpretation der in der zweiten Hälfte der Regierungs-

zeit des Königs Ludwig des Grossen (1342–1382) gemalten Miniaturen der Bildchronik auf die Schlussfolgerung, dass Robert Karl wahrscheinlich sein komplettes Wappen (d. h. sowohl seiner Helmzier und seinen Wappenschild, als auch seine heraldische Motive darstellende Kleidung) umgetauscht habe, als er in seiner bedrängten Lage die Aufmerksamkeit der Feinde von sich ablenken wollte.

2. Einige Forscher versuchten die in der ungarischen Heraldik des 14. Jahrhunderts eine wichtige Rolle spielende Helmziere auch bei der Datierung von archäologischen Funden anzuwenden. So ist auch unter den Überresten des Zierbrunnens von König Matthias (1458–1490) in Visegrád ein mit Vogelstrauß verzierte Helmzier im Jahre 1955 zum Vorschein gekommen, der damals für ein Bruchstück des Wappens von König Ludwig dem Grossen gehalten wurde, das früher in den

Zierbrunnen des Königs Matthias miteingebaut worden war. Da es aber die (in ein Hufeisen beissende) Vogelstrauß darstellende Helmzier ausser Ludwig dem Grossen auch von zahlreichen anderen Mitgliedern des Hauses Anjou gebräuchlich war, ist es richtiger, bei der Datierung der mit Vogelstrauß verzierter Brunnenreste auch andere — kunstgeschichtliche — Gesichtspunkte miteinbeziehen, wie das auch die neuere Fachliteratur tut.

Ein anderer, vor kurzem in der Budaer Burg ausgegrabener Steinbruch stellt die mit goldenen Lindenblättern bestreuten mit schwarzen Adlerflügeln versehene Helmzier des tschechischen Königreichs dar. Obwohl diese Helmzier während eine längere Zeit von den — aus verschiedenen Herrscherhäusern stammen den — tschechischen Königen getragen war, wollte man nach den ersten Datierungsversuchen die Helmzier und den mit ihm zusammen ausgegrabenen Budaer Statuengruppe-Fund an das Ende der Herrschaft der in Ungarn geherrschten Anjous anknüpfen, und erst viel später, — ebenfalls durch Berücksichtigung von anderen Umständen bei der Datierung — brachte man sie in Verbindung mit den Budaer Palastbauten am Anfang des 14. Jahrhunderts.

3. Nach einigen Handbüchern der Wappenkunde war der Rautenschild im Zeitalter der wirkenden Heraldik hauptsächlich im Kreise der Frauen verbreitet. Einige Numismaten erklärten sein häufigeres Vorkommen bei den Frauen damit, dass es ausschliesslich Frauen (Herauwachsende) waren, die ihr Wappen an einen Rautenschild angebracht hatten und jede aus der Zeit Ludwigs des Grossen stammende Münze, an der ein Rautenschild zu sehen ist, wurde mit der Person der Königin Elisabeth d. A. (vom Hause Lokietek), Mutter des Königs Ludwig in Zusammenhang gebracht. Wenn man die Illustrationen der Bildchronik untersucht, kann man nicht nur bei den Frauen, Kindern und Oberpriestern sondern genauso auch an den Kleidungen, Waffen von den in den verschiedensten Wirkungskreisen — unter anderen auf dem Schlachtfeld kämpfend — dargestellten Männern rautenförmige Wapenschilder entdecken. Deshalb ist jede Schlussfolgerung von vornherein für verfehlt zu erklären, die als Ausgangspunkt den Kreis der Rautenschild-Gebräucher (auf die Frauen) beschränkt.

4. In Ungarn kommt der gevierte Schild vor der Zeit des Königs Sigismund (1387—1437) kaum vor. Da es auf einem Stück der ungarischen königlichen Krönungsinsignien, auf dem Reichsapfel ein auf ähnlicher Weise geteilte Schild zu sehen ist, und da es auf einer, an den Anfang der Regierungszeit Robert Karls knüpfenden Münze gleicherweise ein gevierter Schild zu beobachten ist, datierten den Reichsapfel die sich damit beschäftigenden Forscher ebenfalls für den Anfang des 14. Jahrhunderts, und hielten ihn für ein Präbendentenwappen. Es ist jedoch nachzuweisen, dass es auch andere, mit der zwischen dem Anfang und Ende des 14. Jahrhunderts in Ungarn herrschenden Familie in Verbindung stehende heraldische Denkmäler auf gevierten Schildern vorkommen können. So stellt auch Herold Gelre das Wappen des Königs Ludwig des Grossen auf einem gevierten Schild

dar (dieses Bild ist annehmlich für die Zeit zwischen 1370 und 1382 zu datieren). Aber auch Prinzessin Margarete, Witwe des ungarischen Prinzen Stephan hatte ihr Wappen nach ihrer nächsten Ehe auf ihr — der Nachwelt aus dem Jahre 1359 hinterlassene — Siegel gelegt, d. h. es muss festgestellt werden, dass der gevierte Wappenschild auf dem Wappen der in Ungarn geherrschten Anjous in den verschiedenen Zeitabschnitten des 14. Jahrhunderts gleichfalls vorkommen kann. Da aber ein Teil der gevierten Schildern aus ausländischen Quellen hintergeblieben ist, ist es auch möglich, dass man bei der Ausdeutung des gevierten Wappens des Reichsapfels mit Hilfe ausländischer Analogien leichter vorwärtskommt. Dies ist umso mehr vorstellbar, weil es über der goldenen Lilie im 1. und 4. Feld des gevierten Schildes vom Reichsapfel je ein — von den jeweiligen Autoren, die den Globus bisher behandelten, ein völlig ausser Acht gelassener — dreizinkiger (-giebiger) schwebender roter Turnierkragen (lambel) zu beobachten ist, der dadurch vom heraldischem Gesichtspunkt her in Richtung der Nebenzweige der französischen königlichen Familie, in die der Anjous und des Herrscherhauses von Orléans zeigt.

5. Die Wappenforscher der in Ungarn geherrschten Anjous legen einen grossen Wert der Reihenfolge der sich auf dem geteilten Wappenschild befindlichen, rot und silber gestreiften sowie mit den goldenen Lilien bestreuten blauen Schildhälften bei. Obwohl bis zum Ende der Herrschaft von Robert Karl die Variante, wo die Lilien gleich im ersten Feld zu sehen sind, tatsächlich häufiger zu sein scheint und erst dem folgt die andere, wo die Streifung vorangeht, darf man auf diese Reihenfolge keinesfalls einen übertriebenen Wert legen: auch während der Regierungszeit Robert Karls kommen einige Quellen vor, bei denen die rot-silberne Streifung vorne steht, aber wir finden auch Beispiel aus der Zeit Ludwigs des Grossen dafür, dass die mit Lilien verzierte Schildhälfte auf der 1. (höchsten) Stelle bleibt. Besonders lehrreich ist das grosse mit Wappen versehene Doppelsiegel der Königinmutter Elisabeth, welches bis zum Tode seiner Besitzerin (1380) die in der ersten Hälfte der Herrschaft Robert Karls üblicheren Reihenfolge aufbewahrt, während auf dem mit diesem gleichzeitig gebrauchten anderen Siegel die Reihenfolge der Schildhälften schon abweicht. Das ist nicht nur aus heraldischem Gesichtspunkt interessant, weil es auf unterschiedlichen Wappengebrauch desselben Wappenbesitzers hinweist, sondern kunsthistorisch betrachtet ist es ebenfalls aufschlussreich, weil es die Identifikation der Person und des Zeitalters mit Hilfe der Wappen erschwert.

Als endgültige Konklusion kann folgendes festgestellt werden: man muss sich jedenfalls hüten, auf Grund einer einzigen mit Wappen versehenen Darstellung übereilte und dadurch eventuell auch unbegründete Schlussfolgerungen zu ziehen. Die Wappenkunde kann eine sehr nützliche Hilfe für die Forschung bedeuten, aber die aus ihr entnehmbaren Lehren müssen immer mit durch anderen Quellen gelieferten Anhaltspunkten ergänzt werden, um sichere Ergebnisse zu erreichen.

ADATTÁR

CAREL VAN SAVOY VÁCI KÉPÉNEK IKONOGRÁFIÁJA

Az Üdvözítőt körülvevő bibliai megtért bűnösök együttese a barokk festészet sajátos témái közé tartozik.[1] Tudomásunk szerint Magyarországon e barokk téma csupán a Vác-felsővárosi egykor dominikánus ún. Fehérek templomában fordul elő, ahol a főoltáron a predellaképként elhelyezett nagyméretű olajfestményen a Megváltó Krisztust láthatjuk hét bibliai személy társaságában. (1. kép)

Az élénk színezésű, mozgalmas kép jobb alsó sarkán a „C. v. Savoy fe. 1664.” mesterjelzés alapján a mű alkotóját Carel van Savoy (1621 körül — 1665) antwerpeni születésű és ugyanott képzett festőművész személyével azonosítjuk.[2] A művész munkái között számon nem tartott, kellőképpen még nem méltatott flamand barokk festmény a jellegzetes téma „forrásvidékéről” származik

és a mester utolsó művei közül való. A képet említő irodalom a festmény tárgyát ismételten félreismeri és a kompozícióbeli hasonlóság miatt tévesen „Krisztus megjelenik tanítványainak” címmel jelöli.[3]

Az ellenreformációs küzdelmek egyik nyugati „végvárából”, az antwerpeni jezsuiták köréből származó témát a kor legkiválóbb flamand művészei, Peter Paul Rubens, Anthonis van Dyck, Gerard Seghers is megfestették.[4] A művekről grafikai lapok készültek, rézmetsetek népszerűsítették az új témát, amely a bibliai konverziók példájával sürgette a Római Egyház kebelébe való visszatérést és a reformátorok tanításával szemben a gyónás szentségi jellegét hangsúlyozta.[5]

A téma megértéséhez és pontos meghatározásához segít régi szentképgyűjteményem három ritka példánya.



1. Carel van Savoy olajfestménye 1664-ből. Vác, felsővárosi plébániatemplom



2. Martin Engelbrecht rézmetszete, 18. század eleje



3. Ismeretlen művész rézmetszete, 17. század közepe

Mindegyik kisméretű rézmetszet s a szokatlan és különleges témákra mindjárt fogékony délnémet kisgrafika-művészet terméke. Az Augsburiban működő Martin Engelbrecht (1684–1756) a kompozíciónak REFUGIUM PECCATORUM — BŰNÖSÖK MENEDÉKE címet adta.[6] (2. kép)

Ez az elnevezés — a saját korából — félreérthetetlenül világít rá az új témára. Engelbrecht ismerhette és kompozíciójához részben fölhasználhatta az ismeretlen művésztől származó, 1650 tájára datálható imakönyv-illusztrációt, amely azért jelentős, mert a Krisztus körüli bűnbánók mellett a nevüket is föltünteti.[7] (3. kép.)

A szintén augsburgi Melchior Küsel (1626–1683 k.) 1666-ból való illusztrációja már didaktikus céllal készült, s mintha egy egykorú prédikáció fejezetei lennének, a bibliai megteréseket a saját korára alkalmazza. Ábrázolásán — amely mintha egy keretekbe foglalt panneau-s mennyezet miniatűr terve lenne — a három-három kisebb mezőben a megfelelő bibliai jelenetek láthatók, míg középen az Üdvözítő alakját a 17. század bűnbánói veszik körül.[8] (4. kép) Ismerjük még a témának két magyar vonatkozású változatát is, amelyekben a bibliai bűnbánók körében nem a feltámadt Krisztus áll keresztféjével, mint Salvator Mundi.

Az első változat az 1701-ben megjelent Pázmány Imádságos Könyv rézmetszet illusztrációja, amelyen Hans Frank von Landgraff, aki a 18. század fordulóján Nagyszombatban működött, Jézust, mint Jópásztort ábrázolta a nagy bűnbánók együttesében.[9] Másik, rendhagyó változat 1747-ből Hogger János oltárképe a Szeged-alsóvárosi templomban. Itt a Biblia híres megtértei Jézust a keresztfán, mint a megváltó vér kútforrását veszik körül.[10]

Savoy festményének közepén a már feltámadott Krisztus áll, aki a Világ Megváltója, az emberiség Üdvözítője, a bűnösök menedéke. Láthatók sebhelyei, mint a diadalmenetben végighordozott antik hőroszoknál a hősies győzelem bizonyító jegyei. Jobbjával a keresztest karolja, bal kezét oldal sebe felett tartja. A Krisztus-ikonográfiának ezzel a típusával találkozunk a Medicus Orbis ritkán előforduló ábrázolásain, amelyek az Üdvözítőt a beteg világ orvosaként mutatják be.[11]

A Krisztust körülvevő alakok többnyire attribútum nélkül vannak, mégis kifejező gesztusaik és testhelyzetük rávilágít kitéükre. Így a Krisztus jobbra mögötti figurában a publikánus Lévít, Máté apostolt látjuk, aki bár vámos volt, mindenét elhagyva követte Jézust. Kezei azonnali készségről beszélnek, amint a Mester nyomába szegődik. Az ő vendégeként mondotta Krisztus: „Nem szükség az egészségeseknek az orvos, hanem a betegeknek. (Máté 9, 12.) — Nem jöttem az igazakat híni, hanem a



4. Melchior Küsel rézmetszete, 1666

bűnösöket a penitenciára.” (Lukács 5, 32.) Az apostol előtt Dávid király, a közismert Míserere bűnbánati szoltár szerzője csodálattal tekint vér szerinti utódjára, az irgalmas Megváltóra. Mária Magdolna Jézus lábához borulva idézi az evangéliumi asszonyt, akinek sok bűne bocsátatott meg, de mozdulata emlékeztet még a kálváriák és a húsvét reggeli jelenés — *Noli me tangere* — Magdolna-ábrázolásaira is. A föltámadt Krisztus előtt Péter apostol térdel, aki háromszori tagadását hármias szeretetvallomással tette jóvá. Péter mellett Szent Pál apostol szorongatja kardját, hogy vértanúságával nyújtson elégtételt Jézusnak, aki a damaszkuszi úton szemére vetette: „Saule, Saule, miért üldözz engem?” (Apostolok Cselekedetei 9, 4.) A Krisztus mellett álló megtért lator utolsó perceiben vétékességét beismerte, ezért üdvözült. Ő a keresztfán túlradó isteni irgalmat hirdeti, amely által az elveszett Paradicsomot a végső órában kapta vissza Krisztustól e szavakkal: „Ma velem lészesz a paradichomban. (Lukács 23, 43)[12]

Dizmással ellentétben még ugyanaz nap nagypénteken Júdás bűntudata kétségbeeséssé fajult. Dizmász és

Pál között az áruló tanítvány alakja kitűnő lélekrajzot mutat, amint az irgalmas Üdvözítőnek hátatfordítva arcát kezébe temeti s így távozik a nagy megtérők társaságából. Itt Júdás szokatlan szerepeltetése a földre dobott pénzés zacskóval tanító célzatú. Benne a reménytelen bánat elrettentő példáját mutatja be.

A barokk kor hívő embere az oly sokat mondó jelentőségteljes témával találkozott reprezentatív festményeken s a sokszorosított grafika különböző kvalitású termékein. Ezek hatása ihlette meg devocióját is, amelyet imádságba foglalt: „Oh kegyes Istenem! Míserere mei: Könyörülly rajtam, és tekints reám méltatlanra, irgalmas szemeiddel, kikkel tekintettél vala az hozzád fohászkozó Dávidra, siránkozó Péterre, poenitenzia-tartó Mária Magdolnára, és a megtért Latorra: engedj nékem kegyelmesen, hogy az én bűneimet, Dáviddal, Péterrel, keservesen sirathassam; Mária Magdolnával, téged szívesen szereselek, és a meg tért Latorral Mennyei Paradicsomban örökké élhessek.”[13]

Szilárdfy Zoltán

JEGYZETEK

1 Pigler, Andor: Barockthemen. Budapest 1974. 520.
2 Thieme, Ulrich-Becker, Felix: Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste XXIX. Leipzig 1935. 513.

3. Bónisné Wallon Emma: Vác művészete a 18. században. Budapest 1935. 59; Pest megye műemlékei II. Budapest 1958. 337; Ugyancsak Garas Klára: Magyarországi festészet a 17. században. Budapest 1953. 129; valamint Genthon István: Magyarország művészeti emlékei. II. Budapest 1961. 320.

4 Knipping, B.: De Iconografie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden II. Hilversum 1940. 98–100.

5 Mäle, Emile: L'art Religieux après le Concile de Trente — étude sur l'Iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle, Italie — France — Espagne — Flandres. Paris 1932. 70–71.

6 Az Üdvözítőt körülvevő alakok (balról jobbra): tékozló fiú, Péter, Dávid, Dizmász, Magdolna és a vámos (Zakeus).

7 Krisztus körül sorakoznak: a lator, a vámos, Péter, Dávid, Manasszesz, Magdolna és a tékozló fiú.

8 A metszet Bécsben jelent meg 1666-ban: Göttliche Liebestocker. A középső mezőt körülvevő jelenetek a Bűnbánó Magdolnára, a tékozló fiúra, Dávidra és Zakeusra utalnak.

9 A Jópásztor előtt Magdolna térdel, jobbán pedig Dizmász, Longinus, Dávid, — balján Péter, Pál és a tékozló fiú könyörög bocsánatért. A metszetet az Apor-címer is látható.

10 A szegedi oltárképen a feszület körül Longinus, Zakeus, Péter, Magdolna, Dávid, Ádám, Éva, Dizmász és Pál sorakoznak. A téma részletes kifejtését lásd a szerző tanulmányában: A Szeged-alsóvárosi templom Purgatórium oltárának ikonográfiája in: *Tűskés G. szerk.: „Mert ezt Isten hagyta...” Tanulmányok a népi vallásosság köréből* 1986. 357–376. Vö.: Szilárdy, András: Zur Geschichte der Verehrung des Heiligen Bluts — Ein Motiv der Spätmittelalterlichen Mystik und dessen Fortleben in der Barockkunst. In: *Acta Historiae Artium XXVIII.* 1982. 265–.

11 Savoy képének Krisztus-típusát felváltva jelölik nyelvünkben a latin Redemptor vagy Salvator címén hol Megváltónak, hol pedig Üdvözítőnek. Ennél a típusnál pontosabb a Salvatornak a salus-szóból eredő, elsődleges értelme szerint a bűntől beteg világ egészségét visszaadó, gyógyító, isteni Orvos fogalma, amelyet jól szemléltet és feliratokkal értelmez e Krisztus-típus a prágai Károlyhidon Jan Oldřich Mayer szoborcsoportján 1709-ből. Itt a Salvator Mundi mint Medicus Orbis látható a két orvosként Kozma és Dam-

ján társaságában. A kronosztikonos felirat már a kereszten elkezdődik: In Ista CrVce nostri reDeMptIo; a postamensen pedig: IesV ChrIsto orbIs MeDICO; sIC MeDICI na posVIt. — E kompozíció eszmei gyökere talán Giorgio Vasari oltárképére vezethető vissza (Firenze, S. Maria Novella), amelyen a föltámadt Üdvözítő két oldalán szintén Kozma és Damján alakja is látható. Az Üdvözítő és Orvos elnevezések, mint szinonimák már az ókeresztény irodalomban feltűnnek Krisztus neve mellett. Így Szent Ágoston „medicus et salvator noster — a mi orvosunk és üdvözítőnk” névvel jelöli Krisztust. (Enarr. in Psalm. 130, 7) Ugyancsak az 5. századból egy észak-afrikai régészeti leleten fennmaradt könyörgés ilyen szavakkal fordul Krisztushoz „... Tu solus medicus sanctis et penitentibus — Te egyedüli orvosa a szenteknek és a bűnbánóknak”. Tehát az általunk elemzett barokk kori téma eszmei gyökerét már a keresztény ókorban föltaláljuk. Krisztusról, mint Orvosról érdekes tanulmányban értekezik Grabner, von, Elfriede: „Ein Arzt hat dreierlei Gesicht...” — Zur Entstehung, Darstellung und Verbreitung des Bildgedankens Christus coelestis medicus. In: *Materia Medica Nordmark* 24 (1972) 297–317.

12 Hazánkban a Dizmász-kultusz emlékei meglehetősen gyéren fordulnak elő. Mégis az ábrázolások különféle típusokat mutató változatai alapján össze lehetne állítani a Jobb Lator barokk kori ikonográfiáját. Oltára áll a váci Szent Anna (Piarista) templomban Szappanos Márton nagyprépost adományából, ugyancsak Vácott a Rókus kápolnában oltárképe van (ma a főoltár fölött), mindkettő az 1740-es évekből. A pesti Szent Anna (Szervita) templom Pieta oltárán Johann Thenny Dizmász faszobra, 1744-ből. Budán a vizivárosi Szent Anna templom egykori oltárképe (ma a templom gyűjteményében) Franz Xaver Wagenschön festménye 1768-ból. A szécsiszigeti plébániatemplom Kálvária oltárán a bűnbánó Szent Péterrel szemben szintén Dizmász szobra látható, Magyarországi tiszteletét a különösen jezsuita diákság által használt, sokszor újra kiadott Officium Rakocianum c. közkedvelt imakönyv „Szent Dizmászhoz, a haláltusában levők pátronusához” intézett könyörgése szította. Egy 1752-es bécsi kiadású példánya Johann Georg Remmele augsburgi művész rézmetszetét is közli „S. Bonus Lator” aláírással.

13 Pongrácz Ester: Igaz Isteni Szeretetnek Harmattýából nevedet, drága Kövekkel ki-rakott Arany Korona, Nagyszombat, 1719. 257. A bibliai idézetek Káldi György: Szent Biblia, Bécs, 1626. kiadásából valók.

BROCKY KÁROLY ARCKÉPEI VIKTÓRIA KIRÁLYNŐRŐL ÉS ALBERT HERCEGRŐL

Tudnivaló, hogy a legszorgalmasabb, leggondosabb kutatónak is szüksége van néha szerencsére, amely a jó irányban folytatott munka betetőzője lehet. Ez a kis szerencse került el a századfordulón Nyáry Sándort, majd az ötvenes években Lajta Editet, akik Brocky Károllyal kapcsolatban folytattak kutatásokat Angliában. Most viszont a Képzőművészeti Kiadóhoz szegődött, ahol 1984-ben sajtó alá rendezték Lajta Edit 1957-ben megjelent Brocky-monográfiájának második kiadását. (A kötet az elmúlt években mitsem avult, újabb kutatások azóta sem történtek.) A képgyűjtés során ez alkalommal a Royal Library (Windsor, Castle) anyagából előkerült négy olyan kép, melyek közül Nyáry annak idején csak egyet, Lajta Edit pedig már egyet sem lelt meg. A Brocky életmű szempontjából a képek felbukkanása kisebb szenzációnak tekinthető, egy hovatovább évszázados problémát tisztáznak a mester udvari festői működésével kapcsolatban.

A kötet képanyagát Lajta 1957-es jegyzéke alapján Szabó Katalin szerkesztette, az angliai anyag összeállításában Szabó Júlia volt segítségére. A Kiadó megkereste a számba jöhető külföldi gyűjteményeket azzal a feltételezéssel, hogy esetleg van a birtokukban Brocky-mű, köztük a Royal Libraryt is. (Nyáry itt találta meg a könyvében közölt lord Melbourne-képmást, katalógusában 825-ös számon, de Lajta Editnél innen származó műtárgy már nem szerepel.) A Royal Library két publikálatlan Brocky-kép-fotóját küldte el válaszul, egyben közölte, hogy még további két mű van a birtokukban. (Sajnos a küldemény jóval a kötet megjelenése után érkezett meg.)

A képek a következők:

Viktória királynő arcképe, 1841
papír, ceruza és pasztell
méret: 563×430 mm
ltsz.: 22047
Katalogizálva nincs.

Albert herceg arcképe (The Price Consort), 1841
papír, ceruza és pasztell
méret: 563×435 mm
ltsz.: 22046
Katalogizálva nincs.

Valamint lord Melbourne említett arcképe, mely a két előző művel együtt 1841-ben került a birtokukba, (ennek adatait nem közölték) és egy női arckép 1851-ből, amely feltehetőleg másolat Brocky műve után.

Viktória és Albert portréja szignálva, datálva nincs, de keletkezésük időpontját a Royal Library adata kétségtelenné teszi. Az időpontot az ábrázoltak életkora is alátámasztja, Brocky nyilván nem sokkal az 1840-ben történt házasságkötés után rajzolta a királyi párt.

Az 1819-ben született Viktória a képen huszonkét éves. Arcát háromnegyed profilban látjuk, hosszú, selymes loknik keretében. Szeme világos, hosszú pillákkal. Orra ívben hajlik, éles metszésű, vékony cimpájú. Szája gödörös, a sarkoknál bemélyedő, telt ajkai kissé nyitottak. Az arckifejezés elmerültséget éreztet, mintha a modell hallgatna valakit, aki hozzá beszél. Nyakán finom ékszer, ruhája könnyedén odavetett pasztell-sejtelem. A fej gondosan kidolgozott, míg az egyéb részek nagyvonalúan elpengetve látszanak. Ezzel a fogással a mester a figyelmet az arcon tükröződő egyéniségre tereli, és az ábrázolatot titokzatossággal veszi körül.

Albertet teljesen szemből látjuk, elegánsan félrefésült, tömött sötét hajjal, gyengéd pofaszakállal, finom kis bajusszal. Orra egyenes, szája csukott. Szemei különös szépségűek, árnyékos, meleg tekintettel, átlátszó, víztiszta írisssel. Brockyról nemhiába állították a kortársak, hogy ő tud a legszebben szemet rajzolni. Albert portréja kellemes és megnyerő, szerényen öntudatos, nyugodt személyiség hatását kelti. Brocky festői alkatának a ki-

egyensúlyozott, kissé érzelmes szépség megragadása és visszatükröztetése felelt meg a legjobban, és erre Albert személyisége alkalmasabb volt, mint a kissé díszharmonikus Viktória.

Mindkét portré finoman romantikus, érzelmekkel telített. Megformálásuk jellegzetesen egyesíti a könnyedséget és az alaposságot. Készülésük idején a mester már néhány éve Angliában élt (1838-tól). Még elevenek a bécsi iskola emlékei, de már az európai utazások tanulságai is beérték, kiegészülve az angol portréfestészet felszabadító hatásával, mint Lajta Edit írja Brockynak erről az igen kvalitásos első angliai periódusáról. Brocky formaképzése már elhagyta a biedermeier íves, szépen eldolgozott sima vonalait, a porcelános felületeket, melyeket Magyarországon készült művein még megfigyelhetünk. Megjelenik viszont az a kerekded teltség, a formák anyagszerű puhasága, mely egyéni stílusának később oly fontos jellegzetességévé válik.

A két kép kiemelkedő darabja egy rajzsorozatnak, melyet Brocky a negyvenes évek elején ceruzával kevert pasztellel alkotott. Ez a technika, mely a polgári gondosságot romantikus festőiséggel társítja, nagyon divatos volt Európa-szerte. (Pesten nemigen művelték, így ez a sorozat a hazai emléktárgytól elüt.) A szakirodalomból a sorozat több lapja ismeretes, — Lord Melbourne is ide tartozik — a századforduló idejétől néhányuk haza is került. Az ismert és ismeretlen darabok fektatása egyre reménytelenebb, hisz Brocky nevét Angliában nem sokkal halála után elfeledték. Sajnos ritkán szignálta műveit, melyek feltehetőleg arra a sorsra jutottak, mint több más, külföldön élt jó kvalitású magyar mesteréi: idegen nevekre szignálták át őket.

Brocky mint tudjuk, évtizedekre eltűnt a magyar művészeti élet látóköréből. A század végére mindössze hét képe volt nálunk ismeretes. Neve a millenniumi ünnepségekkel kapcsolatban került fel újból, mikor a század eleje óta működött és meghalt magyar mesterek műveiből szándékoztak reprezentatív, retrospektív kiállítást szervezni. A kiállítás összeállításával dr. Nyáry Sándort bízta meg. Nyáry jó szemű és kvalitásérzékű bizonyítja, hogy érdemesnek találta a Brocky életmű rekonstruálását. Brocky nyomában végigutazta szinte egész Európát, de főleg Angliát. Rengeteg dokumentumot, szájhagyományt és képet gyűjtött össze a még élő kortársaktól. Az 1896. évi ezredéves kiállításon az általa felvonultatott Brocky-anyag revelációként hatott.

Később, 1907-ben Nyáry a temesvári Arany János társaságtól megbízást kapott egy Brocky-monográfia megírására. Ekkor újra Angliába ment, és összeállította a 825 darabból álló oeuvre-katalógust. 1909-ben megjelent műve — bár közölt anyaga széles körű és alapos kutatásról tanúskodik — kissé anakronisztikus hangvétele, az előző századból visszamaradt romantikus anekdotizáló stílusa következtében nem igazán tudományos jellegű munka. Lajta Edit egyenesen amatőrnek titulálja, ami- ben jórészt igaza is van. Ennek ellenére Nyáry érdemeit elvitatni nem lehet, kétségtelen, hogy Brocky Károly műveit ő mentette meg a magyar művészet számára.

Brocky munkásságának lényegbevágó kérdése udvari festői működése. Nyáry a mester és Viktória kapcsolatát Norman Wilkinson, valamint Rónay Jácint naplójára támaszkodva írja le, de hangot ad közléseik bizonytalanságának is. Ezek szerint Brocky — önzetlen pártfogója, D. Colnaghi londoni műkereskedő közvetítésével — megbízást kapott Viktória királynő egyik udvarhölgyétől, Miss Liddeltől portréjának elkészítésére. A hölgy jól sikerült képmását megmutatta a királynőnek, aki annak látán maga is modellt ült a mesternek. A királynő után következett Albert herceg, lord Melbourne, lord Normanby, majd az egész udvar.

Nyáry leírásában Brocky az angol udvarban mint egy „barbár” ország szülőtte, érdes modorú pusztafi és nonkonformista művész jelenik meg, aki eredeti megjegyzéseivel, kissé bárdolatlan viselkedésével addig mulattatta



1. Brocky Károly: Viktória királynő arcképe, 1841. Royal Library, Windsor Castle
Copyright reserved. Reproduced by the gracious permission of Her Majesty Queen Elisabeth II.



2. Brocky Károly: *Albert herceg archépe*, 1841. Royal Library Windsor Castle
Copyright reserved. Reproduced by the gracious permission of Her Majesty Queen Elisabeth II.

a királynőt, míg egyszer komolyan megsértette. A királynő elfordult tőle, miáltal az udvari sikernek is vége szakadt. Brocky ezek után hiába próbálkozott a megrendelések visszahódításával. Híres akt-képei a szemérmes Viktória rosszállását csak megerősítették. Ez igen megviselte Brockyt, kedélybetegségbe esett, és a szegénységtől való rettegés közepette halt meg.

Lajta Edit óvatosan elveti Brocky és az angol udvar kapcsolatának lehetőségét. Úgy véli, nagyon kicsi a valószínűsége a bizonyítékul szolgáló uralkodói megrendelésre készült képek létezésének, hisz minden velük kapcsolatos közlés kétséges, mivel látni senkinek sem volt szerencséje őket. Nyáry feltételezését, miszerint a lapokat szerte küldték más európai fejedelmi udvarokba, az ajándékozás levéltári nyomainak hiányában nem fogadja el. Lajta interpretációjában a hiányzó láncszem kénytelen elvetése következtében így Brocky angliai működésének története összefüggéstelenné, logikailag felépítetlenné vált. Szerzőnk a tévedések kizárása érdekében az utolsó évek történetét is megkerüli, tisztázatlan kérdéseket hagyva hátra. (Meg kell jegyezni, hogy Lajta a királyi pár lappangó képmásait a források alapján felvette jegyzékébe, 28. és 29-es számon, de Melbourne képmását nem, Nyáryval ellentétben, akinek katalógusából viszont Viktória és Albert hiányzik, ám létezésüket a szövegben tényként fogadja el.)

A most szerencsésen előkerült, de több mint száz éven át tulajdonképpen érthetetlenül lappangó portrék láttán nagyobb hitelt kell adnunk Nyáry forrásainak, bár a valóság bizonyára sokkal kevésbé romantikus, mint az ő közlései. Brocky tehát eljutott az angol udvarba, és módszeres kutatással eldönthető lenne, foglalkoztatása milyen mértékű volt. Egyszeri megbízásról lehet csak be-

szélni, vagy feltételezhető egy állandó kapcsolat? Ez mindenestre jobban megmagyarázná Brocky sikereit az angol arisztokrácia köreiben, és az általa elkövetett hiba — az udvari etikett megsértése — a megrendelések hirtelen elapadását is. E probléma tisztázása valószínűleg nem módosítaná lényegesen a mester stílusáról kialakult megállapításokat, valamint a munkásság eddig felmért periódusait sem. Viszont az udvari foglalkoztatás feltételezése és kritikus figyelembevétele lehetővé tenné az életút és a művészi tevékenység valós képének felrajzolását. A portrék felbukkanásának legfőbb eredménye az lehet, hogy újabb kutatásokra ösztönöznek, további jeles művek felfedezése érdekében. Reméljük a Magyar Nemzeti Galéria tervbe vett Brocky kiállításán szerencsénk lesz a maguk valóságában is látni őket.

Szvboda D. Gabriella

IRODALOM

- Rónay J.: Naplótörödékek. 70 év reményei és csalódásai. Pozsony, 1855. II. 300–312
 Norman Wilkinson: Sketch of the life of Charles Brocky the artist. London, 1870
 Szentkláray J.: Brocky Károly festőművész élete. Temesvár, 1907
 Nyáry S.: Brocky Károly élete és művészete. Budapest 1910
 Malonyai D.: A magyar képrás úttörői. Budapest 1905
 Lajta E.: Brocky Károly 1807–1855. Budapest 1957; II. átdolgozott kiadás: Budapest 1984 A képekre vonatkozó irodalom Lajta E. közlése alapján: Pesthy F.: B. K. Delejtű, Temesvár, 1860. 202; Wilkinson, 1870 15; Nyáry S.: Régi magyar művészek. Vasárnapi Ujság 1896. 114; Malonyay, 36.; Budapesti Hírlap, 1908. jan. 21; Nyáry, 1910. 60.; Szendrey-Szentiványi 260. A képek beszerzésében való közreműködésért köszönet illeti meg a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapjának munkatársait: Dr. Del Medico Imrét, valamint Seben A. Csabát

KÁROLY BROCKY'S PORTRAITS OF QUEEN VICTORIA AND PRINCE ALBERT

Recently the Publishing House of Fine Arts issued a new edition of Edit Lajta's book on Károly Brocky (1807–1855), first published in 1957.

The painter Károly Brocky spent the best part of his life working in England, where he became a favoured portraitist. Unfortunately the major part of his works lies hidden, its whereabouts is unknown. The more's the pity as Brocky was an eminent, early-eclectic master whose works formed a special part in the 19th century Hungarian painting. In the last century — owing to hard conditions in Hungary — along with Brocky, a number of similar, excellent artists tried to make fortune abroad. Their works were mainly lost for Hungarian art, and without them a right judgement of the art of this age is impossible. It should be a task of the succeeding generation to attempt to search for these scattered works all over Europe.

After having nearly completely forgotten him Brocky's art was valued, finally, a century ago. This is the more surprising as he had kept his Hungarian nationality and had been in close touch with his compatriots until his death. He made his studies at the Academy of Vienna, then, after a long European study-tour, he had been invited to England by a Scotch nobleman. In England in his art he combined the pleasant style of the Viennese "biedermeier" with the valuable tradition of the English portrait-painting, thus creating an eclectic individual style. His elegant Neorenaissance, Neobaroque artistic approach turned out a success in the society of the English aristocracy. His reviewer, Norman Wilkinson denotes in his work (Sketch of the Life of Charles Brocky the Artist. London, 1870) that Brocky's repute reached even the royal court and even Queen Victoria belonged to his commissioners.

In 1896, in the course of the festivals, organized on the millennial anniversary of the Hungarian conquest Sándor Nyáry collected and exhibited Brocky's paintings

in Budapest for the first time. The exhibition produced sensation, shortly after, Nyáry's biography on Brocky with an oeuvre-catalogue, including 800 of his works, was published. An undecided point of the biography was the master's contacts with the English court as documented works, accomplished to the court's order, were not found. In this question Nyáry only mentions certain anecdotes. 50 years later, not even Edit Lajta could find any document, therefore she does not accept Brocky's court relation in her very well-documented, circumspect and scholarly book.

Now, on the occasion of the new edition of the above mentioned book the Publishing House of Fine Arts tried to collect the works again and for this reason, all the collections in England where Brocky's work might be found were consulted. This time, from the collection of the Royal Library, Windsor Castle, a few works — that had been in their possession since 1841 — were found. The sheets represented Queen Victoria and Prince Albert shortly after their wedding:

Queen Victoria's portrait, 1841
 paper, pencil and pastel
 563 × 430 mm
 Inv. n.: 22047, uncatalogued

Prince Albert's, The Prince Consort's portrait, 1841
 paper, pencil and pastel
 563 × 420 mm
 Inv. n.: 22046, uncatalogued

The drawings are of great quality, excellent pieces of Brocky's oeuvre. Seeing them we must accept the fact that Brocky worked for the royal court, but for confirming this, further research is needed which may result in finding some more works.

BENCZÚR GYULA: VAJK MEGKERESZTELÉSE, 1875 ÉS AZ 1869-ES TÖRTÉNETI FESTMÉNYPÁLYÁZAT

1869-ben Fötvös József kultuszminiszter történeti festményekre szóló pályázatot írt ki. A pályázatra öt megadott témakörben (Kun László a morvamezei csatában Rudolf császárnak átadja az elfogott Ottokár, cseh királyfit; Szent István lovaggá avatása; Szent István megkeresztelése; Bethlen Gábor tudósai körében; Nagy Lajos király visegrádi udvara), továbbá szabadon választott témákkal lehetett pályázni. „Az első díj 100 arany; a második és harmadik 50 arany. A pályaművek olaj- vagy vízfestmények lehetnek, legalább 3 láb szélesség és megfelelő magasságban. A pályázni kívánó művészek pályaműveikhez csatolandó leveleikben nevüket, lakhelyöket s színvázlatuk nagyban kivitelére vonatkozó szándékaikat (vajjon falfestményre, vagy olajban kivitelre tervezték-e?) szabatosan kijelentsék; a pályaműveket és leveleket pedig jövő 1870. április 30-ig, Budára, a vallás- és közoktatásügyi minisztériumhoz címezve küldjék be. A beküldött pályaművek 40 napig a múzeumba közszemlére kitétetnek. A vázlatok eshető kivitele külön alku tárgyát képezi. A vázlatok az ország tulajdonává válnak. A sokasítás joga a művészt illeti. A külföldi magyar művészek által beküldött pályaművek vám- és szállítási költségeit az állam viseli.”^[1]

Végül is 8 mű érkezett be 7 művésztől (Székely Bertalan 2 művel, Madarász Viktor, Than Mór, Benczúr Gyula, Orlay Petrich Soma, Dósa Géza, Löschinger Zsigmond

1—1 művel), melyeket 1870. május 15-től lehetett a Nemzeti Múzeumban megtekinteni. A fővárosi lapok egyértelműen Székely és Benczúr nevét emlegették legtöbbször, mint első díjra esélyeseket.^[2] Noha a zsűri ítéletének már 40 nappal a május 15-i kiállítás után meg kellett volna születnie, adminisztratív okokból az eredmény csak november elején vált publikussá. Először az *Ellenőr* című lap közölte,^[3] majd ez alapján a többi lapok is. A 100 aranyas első díjat Benczúr képe, a sok címváltozatban előforduló Vajk megkeresztelése nyerte el. A második díj 50 aranyát Madarász Viktor kapta Bethlen Gábor tudósai közt című vázlatáért. Harmadik díjat nem osztottak ki, ellenben a bíráló bizottság úgy határozott, hogy Székely Bertalan kész művét, az V. László és Czillei-t a Nemzeti Múzeumnak megvételre ajánlják, s egyben hozzáadják az egyik helyezésért járó 50 aranyat is. Az egyébként első díjra esélyes Székely végül is azért maradt alul Benczúrral szemben, mert egyrészt kész képet nyújtott be (s ezzel előnyre tett szert társaival szemben), másrészt mert szabadon választott témát dolgozott fel.

A pályázat — noha az eredeti okiratok nem ismertek — azon túl, „hogy a képzőművészet gyámolítassék, s a múzeum és az akadémiák eredeti jó festmények birtokába jusson”, egy új reprezentatív állami művészet megerősítését is célozta. Első ízben fordult elő, hogy az állam hirdetett pályázatot,^[4] s olyan művekre, melyek —



1. Benczúr Gyula: *Vajk megkeresztelése* (vázlat), 1870. Magyar Nemzeti Galéria



2. Benzúr Gyula: *Vajk megkeresztelése*, 1875. Magyar Nemzeti Galéria

ahogy a javasolt témajegyzékből is kitűnik — a magyar történelemnek immár dicsőséges eseményeit, fényes korszakait örökíteniék meg. A Vajk megkeresztelése témának minden bizonnyal az aktus által hazáját a keresztény Európa közösségéhez kapcsoló királyfi vállalása adta meg a jelentését. (Jóllehet máig eldöntetlen, hogy István még gyermekkorában, 972-ben kereszteltetett-e meg, vagy pedig Adalbert püspök 994-es magyarországi itt-tartózkodása során. A történeti ábrázolások számára mindenesetre kedvezőbb volt Istvánt a keresztiséget tudatosan vállaló érett ifjúként bemutatni.) Az előző korszak tragikus színezetű történeti festészete helyett a kiegyezés utáni kor nagy perspektívákat sejtető légkörében az új rendszer egy nagyhatalmi státuszt sugalló történeti festéssel kívánta magát reprezentálni, melyben ugyanakkor az Európához való tartozás is nagyobb hangsúlyt kapott (Árpád és a pogány magyarság kultusza csak a századfordulóhoz közeledve, a függetlenségi törekvésekkel egyidejűleg erősödik föl).

A Vajk megkeresztelése téma képzőművészeti előzményei a 19. század elejéig nyúlnak vissza.[5] Első önálló feldolgozása Hesz János Mihály 1822-ben megrendelt, s 1828-ban elkészült esztergomi oltárképe. A 3 × 5 méteres képhez 1825-ben kisebb változatot készített, amely ma a balatonfüredi plébánia tulajdona. Johann Nepomuk Geiger illusztrálta azt a Wenzel Gusztáv szövegével kiadott könyvet (Képek Magyarország történetéből. Pest, 1862), melyben a magyar történelem 17. illusztrációval is bemutatott jeles mozzanata között „Szent Istvánnak keresztelése 904” is helyet kapott. Ugyancsak az esztergomi bazilika számára készült Ludwig Moralt, müncheni festő Kopácsy primás által rendelt három képe, köztük egy Szent István megkeresztelése jelenettel. Hesz klaszszicista oltárképével, az ünnepélyes merevségű geigeri kompozícióval és Moralt neoreneszánsz művével szemben Benczúr Münchenben készült vázlata a színpadias beállításokat kedvelő, könnyed festőiségű Piloty-iskola jegyeit viseli magán.[6] A jelenet *zsánerszerű* felfogása a vázlatot a 60-as évek történeti festészetéhez kapcsolja. A keresztiséget magára vevő Vajk alakjának kevésbé jól megoldott ellenpontjaként az értetlenül és megdöbbenten álló, elutasító és ellenséges gesztusoktól sem mentes pogány magyarok csoportjával Benczúr mindjárt a jelenet értelmezésére is kísérletet tesz. Ebben a felfogásban az ábrázolás „erejét” az ellentétes szereplők pszichológiai jellemzése adja, amit az ábrázolt történeti situáció ismerete fel is erősíthet. A vázlat fekvő formátumú, rálátásban mutatott (színpadszerű) térben két jelenet zajlik. Ebben a „színjátékban” a jobb oldali esemény tulajdonképpen következménye a bal oldalon játszódó keresztelési aktusnak, s így magyarázza, értelmezi azt. Ez a narratív jelleg pedig végeredményben gyengíti az ábrázolni kívánt fő esemény emelkedettségét és pátozát. Feszültség és ellentétek csupán tematikából adódnak, míg a szemben álló csoportok széttartó tömegei és az árnyékok vető baldachin alatt ülő Sarolta és Géza fejedelem középpontba helyezése a kompozíció szétesését eredményezik. A vázlat eme utóbbi fogyatékoságát már a korabeli kritika is észrevette és figyelmeztetett, hogy nagy méretben ezek a

bizonytalanságok még jobban veszélyeztetik a kompozíció egységét.[7] Benczúr megszívelte a kritikát, s a kész mű már egy tartalmilag és formailag is koncentráltabb megoldást eredményezett, amelyet a vázlatához képest alapvetően más felfogásúnak kell tartanunk.[8]

1874-ben egyes fővárosi lapok már értesítenek arról, hogy a közoktatásügyi miniszter megrendelte Benczúrtól a nagy képet, illetve, hogy Benczúr már dolgozik a művön.[9] A pályanyertes vázlatához képest a kész kép viszonylag későn, 1875-ben készült el, szintén Münchenben.

A nagy Vajk megkeresztelése alapvetően abban tér el vázlatától, hogy ezen a zsánerszerű elbeszélést emelkedett szónoki hang váltja fel. A jelenet mellől eltűnnek a felesleges mellékszereplők, csupán Vajk, a szertartást végző Adalbert püspök, a jobboldalt álló keresztzsúlók (Sanseverinói Deodát és III. Ottó császár) alakja marad meg. A bal oldali árnyékos templomhajóban álló magyar vitézek csoportja is csak alárendelt, jelentéktelen kísérője a központi csoportnak. A hangsúly — a kép minden eleme ezt a célt szolgálja — egyértelműen a szent eseményen van. A jelenet szentségét húzza alá a kép kompozíciója is. Az álló formátumú képen az alulnézetű térben, meredek diagonális mentén elrendezett kompozíció a velencei barokk oltárképeit idézi. A jelenet beállítása, az elől térdeplő staffázsfigura, kisebb képi részletek a müncheni történeti festészetben leggyakrabban idézett Tiepolo bresciai oltárképére (Szent Szilveszter megkereszteli Konstantint, 1757—59 tükörfordítással) vagy a müncheni Királyok imádása képre emlékeztet. A mű oltárképi karaktere még szembeötlőbb az 1880-as tusváltozaton, ahol is a félkörívben záródó jelenetet angyalok koronázzák.[10] Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1881-es közlönyében olvassuk erről a tusrajzról, hogy ezzel a megoldással „Benczúr képét oltárképpé avatta fel, mintegy a nemzeti kegyelet oltárképévé”. A nemzeti történelemnek ez a szakrális felfogása a kiegyezés utáni korszak valóságos tartalmú történetiszemléletének a része. Az oltárkép külsőségeit magára vevő reprezentatív történeti kompozícióval Benczúr ennek az új korszaknak teremtette meg az állami, hivatalos művészetét, de egyben új korszakot nyitott a történeti festészetben is.

A festmény eleinte még a pályázati címét — Szent István keresztelése — viselte. 1878-ban jelenik meg először a „Vajk — Szt. István kir. — megkeresztelése” változat.[11] Hasonlóképp használja Than Mór is 1897-ben a Magyar Nemzeti Múzeum képcsarnokának lajstroma című munkájában. A végleges cím 1902-re alakul ki, amikor a Nemzeti Múzeum 100 éves évfordulójára kiadott emlékkönyvben már a Vajk megkeresztelése változat szerepel. A címváltozatok sora voltaképpen mellékes kérdés, csupán azt jelzi, hogy nincs a címnek eredeti verziója. 1870-ben, amikor majd minden hónapban hírt adtak a pályázat ügyéről, a képek címeit minden egyes esetben más és más módon közölték.

A Vajk megkeresztelését elkészülte után, 1876-ban az állam vásárolta meg az Országos Képtár számára. Jelenleg a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona.

Bellák Gábor

JEGYZETEK

- 1 Vasárnapi Újság, 1869. 429.
- 2 Fővárosi Lapok, 1870. 430; Hazánk s a Külföld, 1870. 319; Vasárnapi Újság, 1870. 329.
- 3 Vasárnapi Újság, 1870. 329.
- 4 Ellenőr, 1870. nov. 5.; nov. 8.
- 5 Korábban a Műegylet, 1859-ben, és a Nefejejts lap szerkesztőse, 1865-ben írt ki hasonló pályázatokat.
- 6 Lepold Antal: Szent István király ikonográfiája. In: Emlékkönyv Szent István király halálának kilencszázadik évfordulóján. Szerk.: Serédi Jusztián. Budapest, 1938. III. köt. 115—154. —

Prokopp Gyula: Adatok Hesz János Mihály (1768—1833?) festészetéhez. Művészettörténeti Értesítő, XXX. 1981, 200—205.

- 6 o.v. 89 × 114 cm, MNG Ltsz. 2717.
- 7 Vasárnapi Újság, 1870. 329; Hazánk s a Külföld, 1870. 319.
- 8 o.v. 360 × 245 cm, MNG Ltsz. 2798 — A vázlat és a kész kép különbségét elemzi: Homér Lajos: Benczúr Gyula. Budapest 1938. 25—28. — Telepy Katalin: Benczúr. Nyíregyháza 1963. 15—16.
- 9 Magyarország és a Nagyvilág, 1874. 24. sz. 294; Vasárnapi Újság, 1874. 508.
- 10 tus, toll, papír 837 × 437 mm, MNG Ltsz. 1901—326.
- 11 Magyarország és a Nagyvilág, 1878. 219.

ROSKOVICS IGNÁC SZENT ISTVÁN-ARCKÉPE EGY ZSOLNAY-KERÁMIÁN

A budai Királyi palota Ybl Miklós és Hauszmann Alajos által kialakított külső és belső terei az 1945. évi ostrom alatt, majd az utána következő helyreállítások során elpusztultak. Közismert, hogy a Krisztinaváros felőli szárny mai F épületében volt az a két terem, melyek a legigényesebb művészi berendezést kapták. Mindkétben, a Szent István teremben és a Mátyás király teremben is számos értékes műalkotás volt.

Hauszmann Alajos több írásából, de tárgyilagosan csupán saját kezű önéletrajzából tudjuk, hogy a budai Királyi palota építkezéseihez szükséges pénzüsségeket a Magyar Állampénztár előlegezte az udvarnak. A költség várható összegeit minden év elején jelezték, melyet a Pénzügyminisztérium teljes összegben folyósított a palotaépítő bizottság részére. A többszáz ezer koronára rúgó pénzt a bizottság a Magyar Földhitelintézetnél helyezte el olyan meggondolással, hogy a befolyt kamatokból fedezzék azokat a kiadásokat, melyeket a palotát díszítő művészi alkotások készíttetésére szántak. Hauszmann leírása szerint 1899–1900-ig közel másfél millió korona gyűlt össze a festői és szobrászi művek elkészíttetésére.

Igy kapott megbízást Lotz Károly a Habsburg terem, Feszty Árpád a büfé galériája, Benczúr Gyula a Mátyás terem és Roskovics Ignác a Szent István terem festményekkel való díszítésére. Ez utóbbiban a művész 12 képet festett, közülük 10 az árpád-házi királyokat és szenteket ábrázolta, kettő pedig Szent István életéből vett két jelenetet, a koronázást és István a keresztény vallást hirdeti, örököltette meg.

A Hauszmann-hagyaték anyagával egy igen gondos kidolgozású kerámiafestmény került az OMF Magyar Építészeti Múzeumának gyűjteményébe, mely Szent Istvánt örökíti meg. (Lsz. 69.18.35/62 × 42 cm.)

A családi hagyomány szerint az első magyar királyt ábrázoló mellkép a királyi palota Szent István termébe szánt arcképsorozat első, ún. mintapéldányaként készült, melyet később Hauszmann ajándékba megkapott. A teremről fennmaradt fényképes ábrázolások alapján megállapítható, hogy a később készült 10 egészalakos portré, melyek Szent Imrét, I. Bélát, Szent Lászlót, Könyves Kálmánt, III. Bélát, II. Endrét, Szent Erzsébetet, IV. Bélát, Szent Margitot, III. Andrást ábrázolták, stílusban egyezők voltak az itt közlésre kerülő arcképpel. Hasonló volt az az íves neoromán fakeret is, melyekbe az egykori képeket is befoglalták.

A kerámiafestmény egy háromnegyed életnagyságú mellkép. Háttérén aranyozott palmettalevél dekoráció, melyből erős kontúrvonalakkal érzékeltetve különül el a király arcképe. A rövid szakállas, bajuszos, magabiztos tekintetű fejen a királyi korona látható, lecsüngő ékszerdíszével. Vállát középkori motívumokat hordó palást

fedí, mellén ékkövekkel kirakott nagyméretű kereszt. Mel lényn hatszöges mezőkben inda és virágdíszek. Motívumai inkább a reneszánsz kor színes padlóburkoló lapjaihoz, mint a kora középkori ötvösmunkák díszítőmunkáihoz kapcsolhatók. Szent István bal kezében az országalmát, jobbában tölgyleveles ágat tart. Bal válla felett babérág. A növényi ornamentika szecessziós jellegű.

A Zsolnay gyárban az 1870-es években kísérletezték ki azt a különleges finomságú alapanyagot, az ún. porcelán-fajanszt, melynek felületére a legigényesebb, ékszerfinomságú díszítőmotívumok is felvihetők voltak. Az egyszer már kiégetett kerámialapokra került a festés, majd újraégetés után a színek csillogó-vibráló játékot nyertek. Bár ezt a technikát főként díszedényeken alkalmazták, az 1880-as években a Zsolnay gyárban készültek a pesti Terézvárosi templomban látható, szenteket ábrázoló kerámiafestmények is, melyek előzményei voltak a királyi palota Szent István termében levő ábrázolásoknak.

A palota Szent István termének neoromán berendezését Thék Endre, az ország akkori legkiválóbb műiparos készítette. Ebbe az egyébként komor, középkorias enteriőrbe képzelte bele Hauszmann azokat a porcelán-fajansz festményeket, melyek élénk színeikkel e hangulatot voltak hivatva enyhíteni. A Roskovics Ignác által festett arckép mint mintapéldány sohasem került a terem falára. Helyette a Stróbl Alajos által mintázott, ugyancsak a Zsolnay gyárban készített színes kerámiaszobrot állították az egykori kandalló párkányára. A Szent István terem megvalósult kerámiafestményei korántsem mutattak olyan felületkiképzési gazdagságot, mint az itt bemutatott arckép. A képen megjelenő szín- és formabeli gazdagság már-már a középkori zománcművészet által alkalmazott gyakorlatra utal, természetesen más anyagokra, technológiákra való átültetésével.

A Szent Istvánt megörökítő kerámiafestmény jelentősége többszemponútú. Elsősorban azért, mert létével következtetni tudunk arra, hogy milyen volt az a festészeti-
iparművészeti igény, melynek alapján egy különleges igényességgel kialakított épületbelső elkészült a századfordulón. Adalék továbbá az első magyarországi király ikonográfiájához, valamint a Roskovics és Zsolnay alkotások sora gazdagodik velük.

Pusztai László

IRODALOM

- Hauszmann Alajos önéletrajza.* Budapest 1922. Kézirat, OMF. Magyar Építészeti Múzeum
Hauszmann Alajos: A budai királyi vár Szent István terme. Vasárnapi Újság, 1900. 409–413
Czagány István: A Budavári palota és a Szent György tér épületei, Budapest 1966.



Roskovics Ignác: Szent István, 1890-es évek, Zsolnay-kerámia. Budapest, Országos Műemléki Felügyelőség, Magyar Építészeti Múzeum

MAGYAR MŰEMLÉKVÉDELEM. AZ ORSZÁGOS MŰEMLÉKI FELÜGYELŐSÉG ÉVKÖNYVE IX.
Bp. 1984. 600 p. 449 képpel (Az Építésügyi Tájékoztató Központ kiadása)

Tudtommal nincsen írott rendelkezés, mely tiltaná, hogy a könyv lektora kritikát írjon az általa ellenőrzött műről. Ennek ellenére, ha nem is nagyszámú könyvismertetéseim során az általam lektorált műről nem írtam kritikát. Úgy véltem ugyanis, hogy ha megfogadták véleményem, akkor felesleges az írás, hiszen a kritikus székéből aligha mondhatok többet. Természetesen gyökeresen más lenne a helyzet, ha nem fogadták volna meg javaslataimat, erre ugyanis véleményem szerint a szerzőnek joga van és a vitatott kérdésekben a szerkesztőnek kell döntenie. Ilyen esetben a lektornak is joga — sőt talán kötelessége is — véleményét nyilvánosságra hozni.

Hosszú sora van a műemléki évkönyveknek. Abban mindenki egyetért, hogy szükség van a műemléki helyreállítások tudományos feldolgozására. Az ún. utódokumentáció többnyire ugyan rendelkezésre áll az OMF tervtárában s arra szolgál, hogy tartalmazza, a helyreállítás miért készült úgy, ahogy szemünk előtt áll. De a tudományos feldolgozást széles körben csakis a publikációk teszik lehetővé. Erre nemcsak a hitelesség miatt van szükség. Egy-egy megoldás követésre méltóvá válik. Azért is, mert az előzetes kutatások a helyreállítás során tett megfigyelések, rengeteg új művészeti- város- és építészettörténeti, nem utolsósorban iparművészeti anyagot és adatot szolgáltatnak, nemegyszer revideálásra késztetve a már kialakultnak vélt tudományos álláspontot.

Ennek ellenére az első műemléki évkönyv megjelenését mégiscsak az 1949. évi 13. tvr. egy évtizedes jubileuma tette lehetővé, majd kétvétenkénti folytatása is nem kis nehézségek lebirása után következett be. Ez magyarázza, hogy az évkönyv címében mindig két évszám szerepelt. (Pl. Magyar Műemlékvédelem 1973–74). Ma már nem emlékszem, de feltehető, hogy ezért a címért engem terhel a felelősség. Ha igen, meg is bűnhődtem érte, mert gyakran idézve, a kiadás évét és az oldalszámokat is közölve, egész számsort kellett leírni.

Amikor Entz Géza, aki az évkönyveket mintaszerű gondossággal szerkesztette, 1976-ban nyugdíjba ment, az esedékes új kötetet megszerkesztve és kiadását letárgyalva hagyta hátra. Nehéz eldönteni, hogy a hozzá nem értés vagy a rosszakarát, vagy mindkettő, s az ezt kihasználó kiadó (állandóan ódzkodott a feladattól) okozta-e, de a kötet már nem jelent meg. Csak amikor Mende Ferenc lett az igazgató és Horler Miklós vette kezébe a szerkesztést, fenti módosított címmel, kissé eltérő formában láthatott napvilágot a 9. kötet.

A belső felépítési módosítások néhol a cél érdekében finomították, új rovatokkal gazdagították a kötetet. Ez utóbbiak közé tartoznak olyan fontos kérdések, mint a technika, a műemléki együttesek tervezési, helyreállítási problematikája, valamint a külföldi szakirodalom forrás jellegű közlése. A legjelentősebb változást azonban az jelenti, hogy az Adattár az egész magyar műemlékvédelemről ad számot, függetlenül attól, hogy a helyreállítást az OMF vagy bárki más végezte. Valamennyi munkafázis (régészeti feltárás, építészettörténeti kutatás, helyreállítás, képzőművészeti restaurálás) összefoglalva a szóban forgó műemlék címe alatt jelenik meg. Ez a megoldás kétségtelenül praktikusabb, de megvalósítása lényegesen nehezebb a korábbinál és nagy munkát ró a szerkesztőre.

Ha ugyanis tartalmilag összefogott, ugyanakkor a lényegre kitérő jelentéseket kíván közzétenni. Javaslom — ha van — bibliográfiai utalás közlését is.

Részleteiben. Horler Miklós tanulmányát: Műemlék-helyreállítási módszereink európai mérlegen (ha nem lenne félreérthető) vezércikknek is nevezném, mert az 1972. évi budapesti ICOMOS kongresszus óta helyreállítási módszereinkről írt ismertetések, kritikák összefoglaló áttekintése. Tartalmilag azonban lényegesen több. Nevezetesen, mert lelkiismeretesen összefoglalja a többnyire elismert véleményeket s diplomatikusan vitatja a kritikákat, főként azonban azért, mert minden alkalommal messzebbre tekint és vázolja, mit kell tennünk, hogy elért eredményeinket megőrizzük s tovább fejlesszük. Nem fordult még elő műemlékvédelmünk történetében, hogy olyan — e téren vezetőnek tekinthető — országok, mint Franciaország és Itália, az itt tapasztalt módszerekkel saját eljárásaikat nemcsak kritizálják, revideálásra is készítették. Messzemenőleg helyeslem, hogy javaslatomat elfogadva az Acta Historiae Artium a tanulmány teljes szövegét francia nyelven is közölte.

A Történet címet viselő fejezetben Borsos Béla tovább folytatja a műemléki hivatal 1888–91 közötti történetét. Periodizálása azonban vitatható. Barcza Géza pedig az 1973–80 közötti műemléki jogszabályokat ismerteti. Császár László a gótikus bordaprofilokról értekezik. Számos, e témakörbe tartozó tanulmánya lassan megérdemli, hogy megfelelő kiegészítésekkel önálló kötetben szakszöveggé váljék.

Kozák Károly a korai sokszögzáródású templomokról írt tanulmányát lektori véleményem alapján jelentősen módosította. Az alaptételen azonban nem tudott változtatni, hiszen akkor a tanulmány elvesztette volna létjogosultságát. Magam részéről kétségtelennek tartom, hogy a premontriek szívesen alkalmaztak sokszögű apszisokat. De egyetlen formai megoldásból: hogy náluk a sokszögű apszis korán megjelenik, valami premontriei műhelyre következtethetünk, erős túlzás. A premontriek alkalmazkodtak a legnagyobb mértékben a magyar társadalomhoz, világos jele annak, hogy a rend monostorai többnyire világi alapításúak. Ez pedig az építető beleszólási jogát nagymértékben biztosítja. Függetlenül attól, hogy egyetlen formai sajátosságból iskolára következtetni túlzás, a szerző szemethuny olyan kimondottan ciszterci jellegű templom felett, mint pl. a gyulaírártói. Felhívom figyelmét Marosi Ernő alapvető kötetére, de elkerülte figyelmét az a feltevése, hogy az esztergomi várkapolna szentélye is sokszögzáródású lehetett. Ez esetben az is bekerült volna a premontriei műhely körébe.

A Technika című fejezetben Zádor Mihály a kőkonzerválási problémáit és megoldására tett kísérleteket ismerteti.

A Helyreállítások c. rovat a nagyobb jelentőségű új munkák részletes bemutatását célozza. Ezek közül Dobrovits Dorottya a székesfehérvári Zalka Máté utca 6. sz. ház küzdelmes történetét dolgozza fel. Az események világosan tanúsítják: a ki nem elégítő műemlékfelügyeleti munka milyen veszedelmes, hiszen jelen esetben lakóház építményeink egyik korai s ezért is különös jelentőségű emlékének pusztulását is okozhatta volna.

Ferenczy Károly a diósgyőri vár helyreállítását a kötet legnagyobb terjedelmű tanulmányában mutatja be. A kéziratról lektori véleményemben megemlítettem, hogy a helyreállítás történetét bizonyos módosításokkal adja elő. A szerző azonban szövegén nem változtatott, így az igazság kedvéért szabad talán a lényeget megismételni.

A munkálatok során kritikus hangok merültek fel, hogy a helyreállítás a kiegészítések vonatkozásában túllépi a nálunk szokásos lépteket. Az ÉM úgy döntött, hogy a kérdést a miniszter mellett működő Műemlékvédelmi Bizottság plénuma elé kell vinni. Ennek tárgyalására Ferenczy egy olyan tervet mutatott be, melyet tanulmányában mint alternatívát csak röviden érint.

A kérdés lényege, hogy akkor és ott a „kultúrközpont” célra való kiépítés tervét prezentálta, melynek bemutatására még egy makett is készült. Ezt közli is (206. lap). A bíráló bizottságnak az volt a véleménye, hogy az egész Várornak mintegy üvegdobozzal történő lefedésével kialakítandó múzeum túlzottan költséges, műemlékileg vitatható. Sőt, ezért néhány már elkészült, túlzott kiegészítés visszabontását javasolta. Határozata a vár romos állapotban való megtartását írta elő. A helyreállítás ennek megfelelően történt, sőt a kívánt visszabontásokat is az északnyugati tornyon végrehajtották. A szerző most eredeti tervét mint alternatívát tünteti fel és a bizottság által javasolt megoldást mint eredeti elképzelését. Ismerem a tervező trefás hajlamait, de aligha tudom elhinni, hogy a miniszter tanácsadó bizottsága elé megtevesztő tervet vitt volna.

Koppány Tibor tanulmánya ritka példája annak, hogy a legfontosabb feladatokat a szerző egymaga végezte el. Nemcsak tervezte a mihályi kastély helyreállítását, végezte a levéltári kutatást és az építészettörténeti falkutatást is. Nem merném ezt modellszerűen kíváncsúnak feltüntetni, mert Koppány Tibornak nem ez az első jelentős tudományos munkája. Pl. a folyóiratunkban megjelent A castellumtól a kastélyig c. tanulmánya (1974) alapvető jelentőségű.

A csarodai templom építészeti helyreállításának bemutatása alig megy túl Komjáthy Attilának a Corvina műemléki sorozatában a szabolcsi templomokról szóló tanulmányán. Bécsi János és Pintér Attila mutatja be a falképek sorsát, mely valósággal a magyar falképre Restaurálás keresztmetszete 1901-től napjainkig. Szerencsére a többszöri feltárás és restaurálás ellenére sikerült nekik a vakolat alatt 13. századi freskó sort találni és korszerűen helyreállítani.

A soproni I. zsinagóga építéstörténetét, mint ismert, a kutató Dávid Ferenc önálló könyvben tette közzé. Így a helyreállítás tervezőjére, Sedlmayr Jánosra maradt annak leírása, indokolása és bőséges szakmai dokumentációja.

Alapvető jelentőségűnek tartom Sedlmayr Jánosné Műemléki városok városrendezési tervezése 1960–1980 c. tanulmányát. A szerző több műemléki jelentőségű területtel bíró város rendezési tervének készítője. E gyakorlat mellett jól megalapozott elméleti felkészültséggel értékeli és részletesen elemzi a műemléki védelem alatt álló városok rendezési terveit és ezek kihatását, mind a terület helyreállítására, mind a városépítés szemszögéből. Az áttekintés eredménye nem mindenben pozitív, sőt alig van olyan település, ahol jogosan hibákat ne találna. Ez azért szomorú, mert a hibák kevésbé a tervezőktől,

mint a megvalósítóktól származnak és évtizedekig aligha javíthatók.

Jómagam többször és némi büszkeséggel hivatkoztam arra, hogy az 1964-es az Építésügyről szóló törvényünk két évvel a híres francia kezdeményezés, az ún. Loi Malraux után már kodifikálta a városmérnöki műemlékvédelem elvét. Néhány évvel utána megtörtént a védett városrészek kijelölése is. Ennek hatása eltérő volt. Egyes városokban, mint pl. Veszprémben, alighanem úgy értelmezték, ha van műemléki együttesünk, a város többi részén szabad a gazda. Ennek szomorú eredménye ma látható. Esztergomban két védett terület lévén, a közöttük fekvő részen történt egyáltalán nem kívánatos beépítés. Végül Győrben és Székesfehérvárott a védett belvárost mint egy darab sajtót kivágták és átmenet nélkül övezi a nagyobb léptékű új beépítés. A szerző igen helyes javaslatai mellett egy frazeológiai kérdésre is ki kell térni.

Szerinte az urbanisztikai szóhasználatban (tudtommal félhivatalos kiadványban is) a „városrekonstrukció” egy terület újjáépítését jelenti, a régi városszerkezet, illetve úthálózat feladását, így a városképet alakító egyéb tényezőkből még utalásszerűen sem őriznek meg semmit. Kérdésemre a szerző hozzátette, hogy ez a fogalom teljes félreértése. Szerény véleményem szerint nem a helyesen használt, azaz a „műemléki rekonstrukciós terv” kifejezést kell megszüntetni, hanem annak értelemlenyes használatát. Ez azonban semmit sem von le a tanulmány értékéből. Sőt, az abban javasoltakat (a már régen elkészült terv metodika hivatalos jóváhagyását, továbbá a védett területet övező városrészek lépcsőzetes alakítását) mielőbb meg kell valósítani.

Kiemelkedő jelentőségűnek tartom az Évkönyvnek Források című fejezettel való bővítését. A műemlékvédelem s főként a helyreállítások elveit feldolgozó elméleti tanulmányok hazánkban nem gyakoriak. Az idegen nyelvű ilyen tárgyú írások — noha szép számmal jelentek meg — kevésbé ismertek. Ennek oka a meglehetősen ritka nyelvtudás mellett alighanem az a szemlélet is, mely az elmélet célját elsődlegesen a saját módszerek indokolásában véli felfedezni. Viollet-Le-Duc írásának közzététele bővebb kommentárt nem igényelt, mert a fordító Horler Miklós a nagy francia kezdeményező centenáriuma alkalmából több előadásban és cikkben kommentálta annak módszerét. A sorozat folytatását magam részéről felettébb fontosnak tartom.

Krónika című fejezetbe meglehetősen vegyes anyag zsúfolódik össze. Az OMF és a Budapesti Műemlékfelügyelőség és az Építészeti Múzeum tevékenységéről szóló beszámoló mellett az ICOMOS-ban végzett munka mellett személyekről szóló megemlékezések kaptak itt helyet. Új, hogy ezek között két külföldi szakemberről szóló is.

A kötetet Faller László bibliográfiája zárja. Időben ez a legelmaradottabb, hiszen 1975-ig dolgozza fel az anyagot. Viszont két „újítás” nehezíti használatát. A végén közel százféle Pótlást találunk és hiányzik a mutatója.

Az Évkönyv előállítása kitűnő. Sajnos azonban a könyv terjesztése megoldatlan. Számomra érthetetlen, hogy ilyen jelentős sorozat új kötetét egyetlen könyvkereskedésben sem látni. Aki netán ezen az ismertetésen kedvet kapna, az OMF révén esetleg hozzájuthat.

Dercsényi Dezső

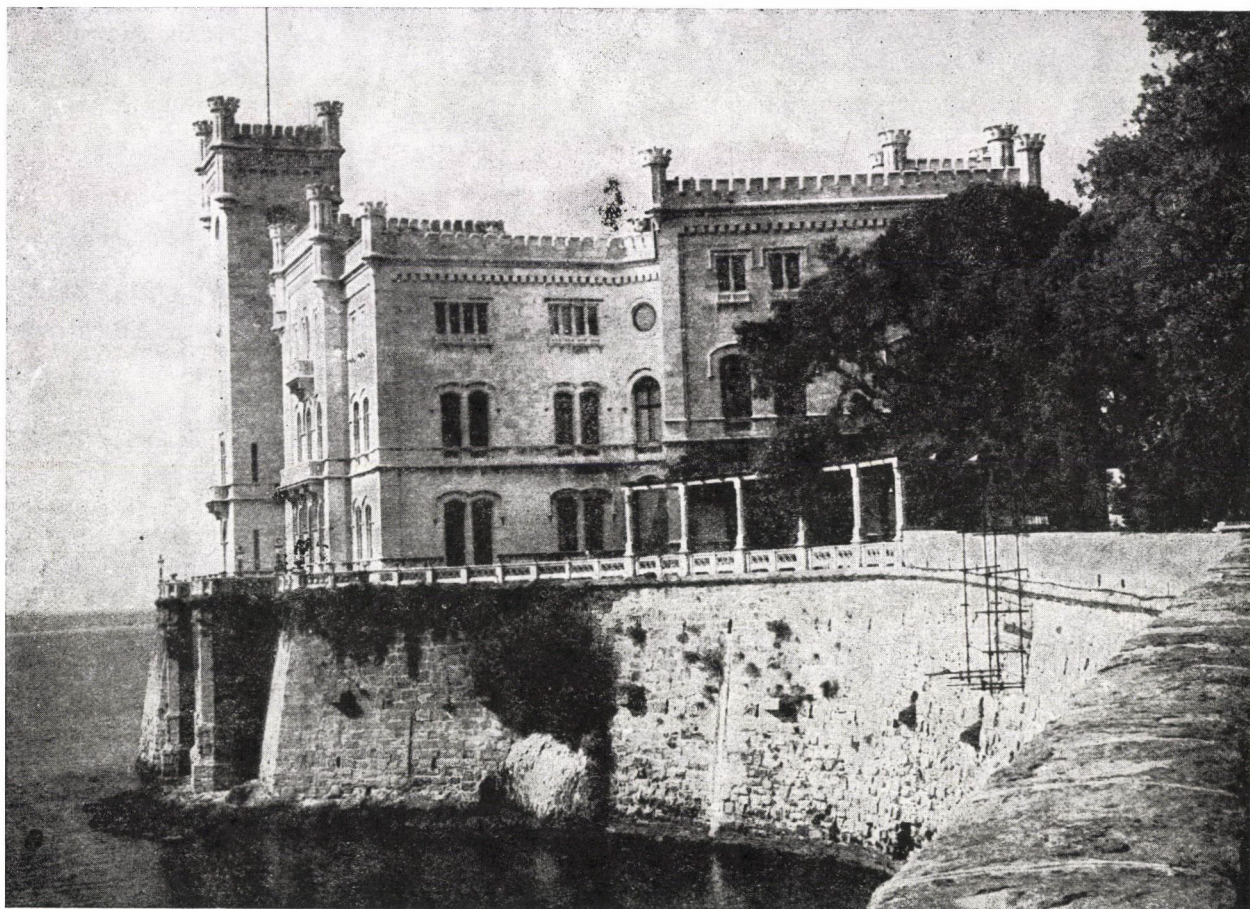
II. NEOGOTICO IN EUROPA NEL XIX e XX SECOLO

(A neogótika Európában a 19. és 20. században)

Nemzetközi tudományos konferencia, Pavia—Milánó 1985. szeptember 25—28.

Az olasz művészettörténet kutatás ismert mozgékony-ságáról, az új problémák iránti nyitottságáról, vállalkozókedvéről. A közelmúltból példa erre a századforduló Bécs művészetének újrafelfedezésében játszott úttörő szerep, vagy a néhány évvel ezelőtt Velencében rendezett kiállítás, ugyanezen korszak magyar kultúrájának első méltó bemutatása külföldön. Hasonlóan újszerű volt az a

konferencia, melyet 1985 őszén a pavai egyetem szervezett a neogótika tárgyköréből Rossana Bossaglia professzorasszony, a művészettörténet tanszék vezetőjének elnökségével. A vállalkozás annál inkább tiszteletreméltó, mivel ha európai neogótikáról beszélünk, alig valószínű, hogy akár másod- vagy harmadsorban is Itáliára gondolunk; az itáliai építészet korábbi, sok évszázadot átívelő



1. Trieszt, Miramare kastély

csúcsteljesítményei után a 19. század építészeti emlékei szerényebbek nyugat-európai társaiknál. A konferencia elsősorban a nemzetközileg szinte ismeretlen itáliai neogótikáról adott igen sokoldalú, gazdag képet.

A bevezető előadásokat az olasz művészettörténetírás két nagy öregje, Giulio Carlo Argan és Rosario Assunto tartotta. Argan a stílusok egymáshoz kapcsolódásáról, újbóli felbukkanásáról, felújításáról beszélt a legtágabb értelemben, kezdve a reneszánsztól egészen a neogótikáig. (*Revival* címmel 1974-ben az ő szerkesztésében jelent meg tanulmánykötet Milánóban.) Assunto a gótika újkori megjelenését megelőző és előkészítő filozófiai és irodalmi áramlatokat taglalta. A további előadások két szekcióban folytak, a felosztás nagyjából a külföldi, illetve itáliai témák szerint történt. A neogótika szülőhazája Anglia; a mozgalom szigetországbeli történetét Roger Kain tekintette át vázlatosan, különös tekintettel a purisztikus templom-restaurálásokra. Érdekes módon John Ruskin személyében már 1850 körül akadt bírálója ennek a módszernek, ám a 'stílszerű', önkényes beavatkozással járó helyreállítások az 1870-es évekig változatlanul folytak. A neogótika legjelentősebb propagálói A. W. Pugin, J. Ruskin és J. C. Loudon voltak, illetve az ő legnagyobb hatást kifejtő könyveik, a *Contrasts*, 1836, a *Seven Lamps of Architecture* (Az építészet hét lámpása), 1849, illetve az *Encyclopaedia of Cottage, Farm and Villa Architecture and Furniture* (A kunyhó, farm és villaépítészeti és bútortörténeti enciklopédiája), 1833. Az utóbbi elsősorban nem elméleti munka, hanem nagy mintakönyv, melynek első kiadása 1138 oldalon 2039 illusztrációt tartalmazott. Európa-szerte épültek kastélyok, vidéki lakok az *Encyclopaedia* alapján, amire Matilde Fassio előadása szolgáltatott példát. Kimutatta,

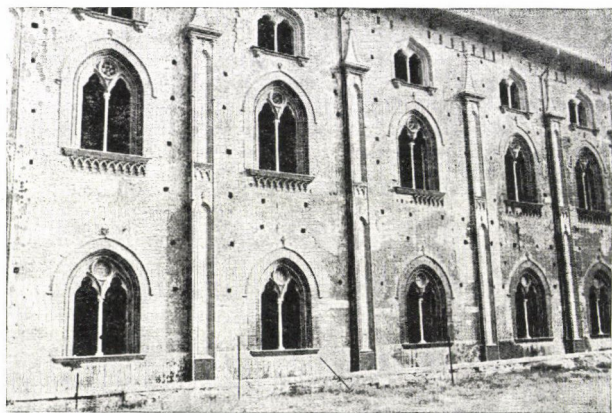
hogy a Comago-i Villa Sera, Carlo Cusani építész munkája, a könyv 1842-es kiadásában közölt egyik homlokzatrájzat követi szinte minden részletében. — Mellesleg ez a mintakönyv a kortárs Magyarországra is eljutott; Eötvös József *A falu jegyzőjében* (1845) bemutatja Bánornyai Jakabot, az angolmán nemest, aki „Loudon' encyclopaedia of cottage architecture szerint tervezett angol emeletes ház"-at építtet magának. — Belgium vallon területének legnagyobb neogótikus épületeit Pierre Colman tárgyalta, melyek elérik a legjobb nyugat-európai színvonalat; alkotóik Bethune valamint Joseph Poelaert, a neobarokk brüsszeli Igazságügyi Palota tervezője. Piet és Ria Lombaerde a flamand országrészt mutatta be gazdag dokumentumanyaggal olyan érdekes épületekről, mint az üvegezett tetejű antwerpeni tőzsde vagy egy Pugin tervei szerint épült kastély. A Bretagne-i neogótikus kastélyépítész volt J. P. Midant előadásának a témája, melyből megtudhattuk, hogy Franciaország e perifériális területén is egy sor nagyszabású és kitűnő minőségű építkezés folyt, éspedig Viollet-le-Duc szellemében. A német nyelvű országokat sajnós csak M. G. Landi Friedrich Schmidtről szóló előadása képviselte (ezt nem volt módomban meghallgatni); a választás azért eshetett a bécsi mesterre, mert Schmidt 1857–59-ben Milánó akadémiáján tanított, s ekkor itáliai épületek restaurálásához tervek készített. A néhány tengerentúli, főleg latin-amerikai témájú beszámoló inkább azt illusztrálta, hogy az illető területeken milyen kevésbé vert gyökeret a neogótika. Az e sorok írójának Imre Steindl *and Neo-Gothic in Hungary in the Late 19th Century* (Steindl Imre és a neogótika Magyarországon a 19. század végén) címen elhangzott előadása minden jel szerint viszont arról győzte meg a résztvevőket, hogy a kortárs magyar építészet legjobb



2. Giuseppe Brentano terve a milánói dóm homlokzatához, 1886

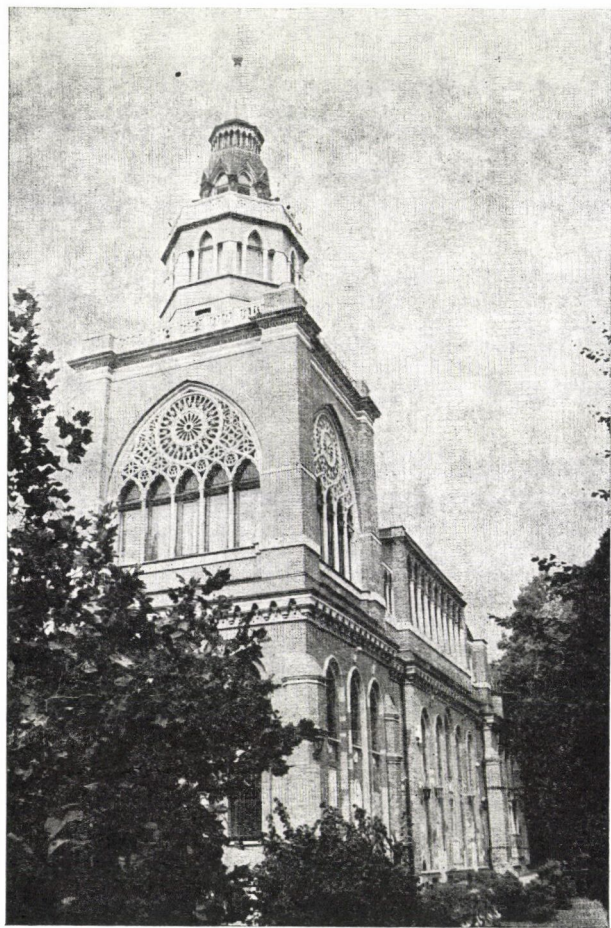
teljesítményei — Steindl Imre, Pecz Samu, Schmahl Henrik munkái — az európai élvonalba tartoztak.

Az itáliai témájú előadások közül három is foglalkozott a mai Olaszország egyik legjelentősebb 19. századi, ilyen jellegű épületével, a trieszti Miramare kastéllyal. Rossella Fabianiét volt módomban meghallgatni az eddig ismeretlen, akvarell-technikával készült interieur-tervekről, melyeknek nagyrészt megfelel a ma látható állapot. Eredeti tervekkel és képekkel bőven dokumentálta Valerio Terraroli a bresciai Montichiari kastély hasonlóan gazdag architektúráját és interieurjeit. A múlt század

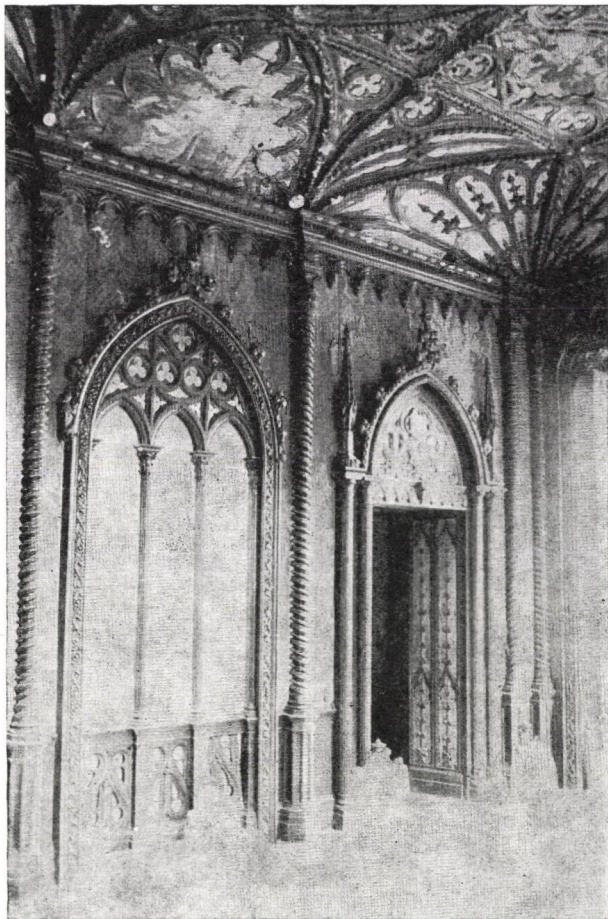


3. Vigevano, Visconti-Sforza-vár, udvari főhomlokzat

a purisztikus műemlékrestaurálások évszázada volt, és ebből Itália jócskán kivette a részét. André Chastel így ír az itáliai művészekről: „Az épületeket úgy őrzik meg, hogy tökéletesítik, néha meghamisítják őket oda nem illő színpompával... A művészet folyamatossága iránti érzék általában erősebb, mint az ellentétes stílusok vagy akár csak modorok. Így fordul elő, hogy a mesterek vállalják a befejezetlen munkák kiegészítését, és hajlandók egy meghatározott stílusuk nyilvánvalóan elég távol eső stílushoz alkalmazkodni.” Ez a szemlélet a 19. században különösen tág teret kapott; főbb megnyilvánulásai közt tartjuk számon a firenzei Santa Maria del Fiore múlt századi főhomlokzatát, melynek pályázatáról Costanza Travaglini beszélt. Bemutatta az 1861-es, 1863–65-ös és az 1867-es pályázatok fontosabb terveit, köztük a nyertes De Fabris Emiliót. A firenzeihez hasonló vállalkozás volt a milánói dóm homlokzatának kiépítése. A hosszú ideje húzódó kérdést 1886–88-ban kétlépcsős pályázattal akarták lezárni, az első díjat Giuseppe Brentano nyerte el, de a megvalósulásra ebben az esetben nem került sor. A tervrajzokat a konferencia résztvevőinek Ernesto Brivio és Giovanbattista Sannazzaro mutatta be a Museo dell'Opera del Duomóban. A nagy kiterjedésű, gótikus és reneszánsz építésű Visconti-Sforza-vár Vigevano-ban szintén átesett renováláson a múlt században, fennmaradt tervrajzai — Lucia Gremmo közlése szerint — Ludovico Inverardi építész szignóját és az 1857. évszámot viselik. Az építész a megmaradt eredeti csúcsíves nyílásokat vette alapul a tervezésnél, de azoknál díszesebbeket, dekoratívabbakat rajzolt. A főhomlokzat ablaktengelyeit elválasztó „csúcsíves” lizénák — elcsőkevényesedett támpillérek — nem mentesek némi naivitástól. Itália legtöbb városában és környékükön szép



4. Desio, Gótikus Torony



5. Desio, Villa Cusani, gótikus szoba

számban emeltek középkorias épületeket, ahogy erről M. F. Giubilli Genováról és G. Contorni Firenzéről szóló előadása is tanúskodott. Minket, a résztvevőket egy milánói külvárosba, Desióba vittek el, ahol megtekinthettük a Villa Cusani parkjában álló óriási ún. Gótikus Tornyt (régii templom alapjára építette Pelagio Palagi, 1835) és a főépületet a különböző stílusú termekkel, az ion oszlopos bálteremmel, a rokokó, valamint a gótikus szobákkal (építette valószínűleg Pelagio Palagi, 1844). A Paviát környező vidék neogótikus építészetéről az ez alkalomra rendezett fényképtárlás adott körképet. Az épületek zöme kis léptékű villa és palota, lőréses, néha fecskefarok pártázzattal, több közülük inkább bizáncias vagy *Rundbogenstil* modorú, semmint neogótikus. Jó néhány építési évszám még magyar viszonylatban is igen késői, nem ritka a 20. századi sem. Piacenza és vidéke neogótikus építészetéről 1984–85 telén rendeztek kiállítást, melyről esszéket-jellegű katalógus készült. (Gotico, Neogotico, Ipergotico. Architettura e arti decorative a Piacenza 1856–1915. A cura di Marco Dezzi Bardeschi.) A sok érdekes épület és kutatási anyag mellől nem hiányoznak a merész interpretációk sem.

A konferencián bebizonyosodott, hogy ha nem is nőtt fel az itáliai neogótika a német, angol vagy a francia mellé, sok váratlanul izgalmas, színvonalas emléket alkotott. Ugyanakkor a középkori stílusok felújítása nem a csúcsíves gótika diadalát jelentette, a *castellated* (lőréses-várszerű modor), a *Rundbogenstil* az európai gyakorlatban szokásosnál nagyobb szerepet kapott. A csúcsíves stílus iránti affinitás Itáliában a középkorban az Alpoktól északra fekvő országokhoz képest kisebb volt, ezt visszahangozza az ország újkori építésze is. A konferencián elhangzott előadások imponálóan nagy száma — melyeknek csak egy töredékét villanthattam fel rövid beszámolómban — arról tanúskodik, hogy Olaszországban nagyon megnőtt az érdeklődés a korszak iránt, de az is kiderült, hogy az elméleti-rendszerező munka java még hátra van. Ha figyelembe vesszük azt a lendületet, amely a konferencián érezhető volt, sőt magának az úttörő jelentőségű rendezvénynek a tényét, aligha hiszem, hogy ezek az eredmények sokáig váratnak magukra.

Sisa József

TATLIN. SZERKESZTETTE LARISZA ALEKSZEJEVNA ZSADOVA
Corvina Kiadó. é. n. (1984.)

„Hatvanhárom éves vagyok. Színházi munkám nem mindig adódik: vannak nagy, munka nélküli, betöltetlen időközök, ilyenkor az embernek szinte légüres térben kell élnie...” — írta 1948-ban Vlagyimir Jevgrafovics Tatlin. [1] Tatlin művészi lehetőségei a harmincas évektől kezdve egyre jobban csökkentek, pedig korábban — joggal — igen magasra értékelték kortársai munkásságát, művészi újításait. 1922-ben például Majakovszkij, aki a konstruktivizmus vezéralakját Tatlinban látta egyenesen így ír: „A művészet új szava a konstruktivizmus elsőként nem Franciaországból, hanem Oroszországból érkezett. Az ember szinte csodálkozik, hogy a konstruktivizmus szó egyáltalán megvan a franciában.” [2] 1934-ben a Moszkvában tanító Mácza János (1893–1974) vette védelmébe Tatlint „Tatlin és a Letatlin” címen az Izvesztijának szánt — ám nem közölt — cikkében. A Tatlin kutatásban jelentős lépés volt az 1977-es Tatlin kiállítás és katalógus. [3] Ezt követte a most ismertetendő vaskos, több mint félezer oldalas könyv, mely rangos szovjet kutatók és a Corvina Kiadó impozáns vállalkozása.

Az orosz-szovjet avantgarde művészet magasszintű bemutatásában a Corvina Kiadó már jelentős hagyományokkal rendelkezik. Ezek közül is kiemelkedik German Karginovnak Rodcsenkóról írott monográfiája. [4] Lényegében ehhez a nagymonográfia-sorozathoz köthető a Tatlin könyv is, ám fölépítése a szokásostól eltér. A tanulmányok Tatlin munkásságának egy-egy területét vagy egy-egy sajátos kérdését mutatják be, de végül is

a könyvet végigolvasva az olvasó előtt jól kirajzolódik Tatlin életrajza és alkotói útjának nagy korszakai. A tanulmányok helyenként átfedik egymást, s a vélemények is egy-egy kérdésben — hiszen több szerzőről van szó — eltérnek. Ez persze nem róható föl a könyv hibájára, inkább arra utal, hogy a Tatlin kutatásban még igen sok nyitott kérdés van, s a több évtizedes kutatási lemaradás pótlásához még időre van szükség. „Könyvünk olyan kollektív monográfia, amely az egyes benne foglalt tanulmányok gondolatébresztő meglátásaival és a számos mindaddig publikálatlan dokumentációval Tatlin munkásságának további kutatására serkent.” — olvashatjuk a kiadói előszóban.

Az első tanulmányt, mely „A festészettől az anyagkonstrukcióig” címet viseli A. A. Sztrigalov írta, aki összegző igénytel rajzolta meg Tatlin életművének leglényegesebb vonásait. Tanulmányában érzékletesen mutatja be Tatlin alkotói módszerének programszerűségét, melyet — úgy tűnik — néha a konkrét alkotások csak illusztráltak. A művész pályája kezdetén a figuratív festészet rajongója volt. Bár már ekkor fölfigyelt — ez még a kisebb vázlatokon is érezhető — az alakok konstruktív szerkezetére. Következő korszakát a „képrelief” és a „kontrarelief” jellemezték. Később egyre többet foglalkozott az építészettel, elkészítette a III. Internacionálé emlékművének híressé vált tervét, majd sok éven át foglalkozott az ipari formatervezéssel, bár e korszakából igen kevés műve maradt fenn, a legjellemzőbb a nevezte-



1. V. Tatlin: Dudds. Jelmezterv, 1911. Mr és Mrs Nikita Lobanov-Rostovsky gyűjteménye

tes repülőszerkezet a „Letatlin” megalkotása. Munkásságának utolsó korszakában díszlettervezőként dolgozott, s ismét hagyományos figuratív festményeket és rajzokat készített. Ekkor igen elszigetelten, szinte minden visszhang nélkül dolgozott. Tatlin munkásságának ilyen a vázlatos korszakolása, bár e korszakok helyenként átfedik egymást. Számos mű alapos megvizsgálásával mindez árnyaltabbá tehető és elméleti nézeteinek fokozatos és logikus kibontakozásának feldolgozása elengedhetetlen a Tatlin-jelenség megértéséhez. Erre vállalkozott Sztrigalov úttörő tanulmányában.

A második fejezet szerzője D. V. Szarabjanov professzor, aki Tatlin festését mutatja be. Igaz, hogy Tatlint elsősorban nem festőnek tartjuk, bár pályatársaihoz hasonlóan ő is festőnek indult, s első művei a hagyományos táblaképfestészet keretein belül készültek. Később festészeti újításai szétfeszítették e kereteket miként — mondjuk — Malevicsnél is megfigyelhettük. Tatlin legtöbb újító gondolata a vizuális művészetek többi ágában vált a legszembetűnőbbé, ám életének utolsó szakaszában újra visszatért a festészethez. Szarabjanov lépésről lépésre gondosan követi Tatlin festészeti fejlődését, s lényeglátóan ír arról, miként került Tatlin a Larionov-i primitívizmus hatása alá, s miért váltak el később útjaik. Tatlin számára a primitívizmus azért volt lényeges, mert itt lehetősége nyílt az öntörvényű képépítéshez, formakonstruáláshoz. „A konstrukció volt számára fontos egy

régi ikonon vagy egy reneszánsz képen, egy cégtáblán vagy egy vásári nyomaton egyaránt.”[5] — írja a szerző. Ezután a Szarabjanovra oly jellemző rendszerező, finom és érzékeny képelemzések sorával találkozunk.

L. A. Zsadova rövid tanulmánya után — címe „Kompozíció-analízis” vagy új szintézis? — V. I. Kosztyin Tatlin rajzaival foglalkozik. Ismeretes, hogy Tatlin igen sokat rajzolt, s a rajz nála is — miként sok festőnél és tervezőnél — az új gondolatok kipróbálásának a lehetőségét nyújtotta. Már a Penzai Művészeti Szakiskolában készített néhány rajzán is érződik a figurák konstruktív szerkezete. Fokozatosan dolgozta ki rajzaiban a reá jellemző formarendszert, melyet táblaképfestészetében, illusztrációiban, színházi jelmez- és díszletterveiben, ipari formatervezésében is következetesen alkalmazott. Itt a tanulmány már szorosan összefonódik azokkal a gondolatokkal, amelyek a korábbi és a következő fejezetekben kerültek részletes kifejtésre.

Tatlin grafikai munkásságának jelentős részével foglalkozik L. A. Zsadova tanulmánya „Tatlin az illusztrátor és a könyvtervező” címmel. Majakovszkij és Tatlin szoros barátságára utal az is, hogy Majakovszkij első illusztrátora Tatlin volt. Sz. Szergel „Vitorlás hajón” című könyvéhez is Tatlin készített illusztrációkat, s ifjúkori élményeit is föleleveníti hiszen ő maga is szolgált vitorlás hajón. Ennél sokkal ismertebbek Daniel Harmsz modern tanmeséjének 1929-ben készült illusztrációi. Ezek az illusztrációk jól tükrözik Tatlinnak a természet és a technika kapcsolatáról folytatott kutatásait, a technika humanizálódásának lehetőségeit és végső soron összefü-



2. V. Tatlin: Parasztlédny. Jelmezterv, 1913-14. Mr és Mrs Nikita Lobanov-Rostovsky gyűjteménye

gésbe hozhatók a „légibiciklivel” vagyis a híres „Letatlinnal” is.

Ugyancsak L. A. Zsadova írta a „Tatlin az anyag tárgygyá szervezője” című tanulmányt, mely lényegében Tatlin formatervezői tevékenységét elemzi. A művésznek kevés munkája maradt fenn a formatervezéssel kapcsolatban, és ezek is háttérbe szorultak nagyhírű építészeti tervei mögé. Ezért is figyelemre méltó formatervezői tevékenységének részletes vizsgálata. A mai „design” fogalmához igen közel állnak a Tatlin által használt „anyagi kultúra”, „tárgykonstruálás” vagy az „anyag tárgygyá szervezése” kifejezések. Tatlin szerint az anyagi kultúra olyan jelenség, amely a stílusok és a divatok változásától függetlenül értékálló, tartós művészi alkotásokat teremt. Részletesen olvashatunk Tatlin belsőépítészeti, bútortervezési, ruhatervezési tevékenységéről, melyekről hitte, hogy szükségesegek és megvalósíthatók. Am nála is miként a szovjet tudomány, technika és művészet más zseniális kezdeményezőinél is megfigyelhettük „mérés elképzeléseik nem válhattak valóra a műszaki kultúra alacsony színvonala és a szükséges anyagi eszközök hiánya miatt, de a szellemi közeg növekvő ellenállása miatt sem”. [6] L. A. Zsadova részletesen ír a Letatlinról, melyet A. A. Sztrigaljev tanulmánya is nagyrészt már bemutatott. Érdekesen szól a mű esztétikai értékeiről: „A Letatlin technikai szerkezetében művészileg tökéletesen reprodukálta a madárszárny formáját mint „organikus természetű jelenséget”. A „légibicikli” szerkezete valójában légies, térrel áthatott, saját súlyát legyőző, fából készített kinetikus szobor”. [7] Egyébként elnevezése a „let” (az orosz repülni ige töve) és a Tatlin szó integrációja révén jött létre.

A sorrendben utolsó tanulmány F. J. Szirkina műve, aki „Tatlin színháza” címmel mutatja be részletesen a művész jelmez- és díszletterveit. Az orosz avantgarde festészet legnagyobb alakjai általában szoros szálakkal kötődtek a színházhoz, a jelmez- és díszlettervezésben igen aktívak voltak. Ennek oka egyrészt az, hogy a század első évtizedeiben az orosz színház igen magas fokra emelkedett, másrészt pedig az, hogy a színház az élet és a művészet kérdéseinek a legszínesebb, a leglátványosabb és a legplasztikusabb egységét képes megvalósítani a maga szintetikus mivoltában. Ezért nem véletlen, hogy Tatlint is ott találjuk a legszínvonalasabb és legtermékegyeből színpadkép- és jelmeztervezők sorában. Ezért jogos a tanulmány nagy terjedelme. Tatlin — az eddigi ismereteink szerint — harmincegy darabban működött közre, de valószínű, hogy még sok a feltáratlan anyag főleg Ukrajnában és Szibériában, ahol hosszabb ideig dolgozott Tatlin tervein — miként más alkotásán is — szerepet kapott az orosz vásári kép inspirálta felfogás. Ezt figyelhetjük meg a Makszimilian cár és engedetlen fia, Adolf című 18. századi játék — mely valószínűleg az orosz népi színjátszás egyik népszerű darabja volt — díszletein is. F. J. Szirkina kronologikus sorrendben elemzi Tatlin színházi munkásságát, kibontva a művész konstruktivista szemléletének jegyeit, és részletesen bemutatja, amit — joggal — igen fontosnak tartott, hogy Tatlin milyen anyagokat alkalmazott, és azokat hogyan munkálták meg. A művész színházi tevékenysége négy korszakra osztható. Az elsőben szemben állt a stilizáló törekvésekkel, a másodikban a színpadi konstruktivizmus csúcsteljesítményét valósította meg, a harmadikban, mely a harmincas évek közepén kezdődött gyakorta sikeresen küzdött a színpadi naturalizmus ellen. Munkásságának negyedik periódusát (1944–1952), „a korabeli színpadtervezésben eluralkodó, az illusztratív megoldásokkal folytatott már-már katasztrofális és sok megaláztatással járó küzdelem jellemezte. Ezekben az években az egész orosz művészetre és különösen az ő generációjára nehezedő kényszernek engedve Tatlin megkísérelte összekapcsolni az épített-konstruktív díszletet a festett-illusztratív díszlettel. Életében először tett engedményeket, de még akkor is ellene dolgozott az uralkodó áramlatnak.” [8] — írja F. J. Szirkina.

Ezeket a röviden ismertett tanulmányokat igen bőséges dokumentumgyűjtemény követi. E dokumentumgyűjtemény két része oszlik: az egyik Tatlin írásait közli, a másik a Tatlinról szóló írásokat. Az előbbieket A. A.



3. M. Larionov: Vlagyimir Tatlin portréja, 1912 körül. Mr és Mrs Nikita Lobanov-Rostovskij gyűjteménye

Sztrigaljev és L. A. Zsadova, míg az utóbbiakat L. A. Zsadova és A. J. Parnyisz állította össze és látta el kommentárokkal. A kötet e részének nagy erénye, hogy a dokumentumok nagyrészt első közlésűek vagy pedig nehezen hozzáférhető 1915 és 1940 között kiadott munkákban találhatók meg. Talán túlzás nélkül állíthatjuk, hogy e dokumentumanyag szenzációszámba megy, értékét fokozza a jó válogatás, s így az orosz-szovjet művészet e korszakának eddig kevésbé ismert vonásai is pontos bemutatásra kerülnek.

Nem szabad megfeledkeznünk a kötet harmadik nagy egységéről az úgynevezett kiegészítő tudományos apparátusról sem. (Tatlin életrajzi adatai, kiállításainak, színházi munkáinak jegyzéke és a bőséges válogatott irodalom). A közel félezer illusztráció — itt is sok az első közlés — tovább növeli a könyv jelentőségét. Ezt a hatalmas anyagot gondos szerkesztés teszi áttekinthetővé s sok utalás segíti az olvasó könnyű és gyors tájékozódását.

E hatalmas dokumentáció valóban nagymértékben segíti a további kutatást, mégis kifogásolhatjuk, hogy a külföldi szakirodalomra — úgy tűnik szándékosan — a szerzők nem fordítottak figyelmet. Pedig mind új adat közlésében, mind pedig szemléletben sok hasznosat találhatunk ezekben a kiadványokban. Ezúttal csak néhány fontosabbat említenék meg, mint T. Andersen, [9] aki a Tatlin kutatás egyik úttörőjének számít, továbbá V. Barooshian [10], V. Markov [11], M. Rowell [12] és főképp J. Bowl [13] műveit.

John Milner nagyméretű Tatlin-monográfiájáról [14] viszont érthető, hogy nem tudtak a szerzők, mert 1983-ban jelent meg. Itt egyébként számos olyan művet közölnek, amelyeknek őrzési helyét ismeretlennek jelölték meg. A Corvina Kiadó könyvében ezeknek őrzési helyét viszont feltüntették. Ilyen például az 1910-ben készült Tengeresgyenruha-árus [15] (Karton, akvarell, gouache, tus 32 × 20 cm), mely Szaratovban az Állami Ragyiscsev Múzeumban található, vagy — többek között — a moszkvai Bahrusin Központi Állami Színháztörténeti Múzeum néhány jelmezterve. [16]

Nem foglalkoznak a szerzők azokkal az orosz filozófiai áramlatokkal sem, amelyek kétség kívül — misztikus felfogásukkal — hatottak az orosz avantgarde művészeire. Malevicsre e hatás vitathatatlan. [17] Igaz, Tatlin

Malevicsnél sokkal gyakorlatibb szemléletű volt, mégsem helyes ezen áramlatokat teljesen figyelmen kívül hagyni munkásságának értelmezésekor. Miként Malevics, ő is bizonyára ismerte P. Uszpenszkijnek a maga korában igen olvasott „Tertium Organum”-át[18] vagy más transzcendens jellegű tanulmányokat. Tatlin kontrareliefjeinek bemutatásánál, az ikonok hatásainak elemzésénél és néhány absztrakt munkájánál valószínű, hogy ezek az elméleti fejtegetések figyelmet érdemelnek. Érdemes lett volna továbbá Tatlin oeuvre-jét — mondjuk egy külön tanulmányban — az orosz-szovjet és a nyugat-európai művészet szempontjából feldolgozni, kontaktusait és sajátos helyét elemezni. Ebben a vonatkozásban igen értékes Körner Évának a Tatlin kötetrel kapcsolatban nemrég megjelent tanulmánya, mely Tatlin művészetét a nyugat-európai fejlődéssel összehasonlítva tárgyalja.[19]

Az adatokat és a műtárgyjegyzéket is kiegészíthetjük néhány — úgy érezzük — jelentős művel. 1911-ben készült Tatlinnak egy kitűnő jelmezterve,[20] mely a D. Lobanov-Rostovsky gyűjteményben található és a Boncs-Tomasevskij átdolgozásában színre vitt Makszimilian cár és engedetlen fia Adolf című népi játék egyik alakját, a

dudást jeleníti meg. A másik — egy 1913–14-ből származó női jelmezterv[21] — ugyane gyűjtemény kiemelkedő darabja Glinka történelmi operájához, az Ivan Szuszanyinhoz kapcsolódik. Mindkét mű Tatlin színházi jelmeztervező korszakának fénykorában készült, és az orosz népi képcskék hatását figyelhetjük meg rajtuk.

Érdekességgéppen közlünk egy Larionov által rajzolt, Tatlint ábrázoló kevésbé ismert karikatúrát,[22] mely ugyancsak a D. Lobanov-Rostovsky gyűjteményben látható. Ismeretes, hogy Larionov és Tatlin barátok voltak, s művészetük is igen sok közös vonással rendelkezett, pontosabban Tatlin nagyrészt Larionov hatása alá került. Később eltérő művészi útra léptek és kapcsolatuk is megromlott. Ez utóbbi korszakhoz köthető Larionovnak az a lucsista stílusban festett olajképe,[23] amelyen „balda” azaz „tökfilkó” felirat áll, és ez a lendületes vonalú egyszerű karikatúra is.

Végezetül visszatérve a Tatlin kötethez, túlzás nélkül állíthatjuk, hogy a szovjet szerzőknek ez az úttörő munkája a magyar könyvkiadás igazi büszkesége.

Ruzsa György

JEGYZETEK

- 1 Tatlin. Szerk.: L. Zsadova. (Budapest, 1984.) 318.
- 2 Tatlin. i. m. 395. vö. V. Majakovszkij: Polnoje szobranijje szocsinyenyij v 13 tomah. Moszkva, 1957. IV. 212.
- 3 V. J. Tatlin. (Katalógus, szerk.: L. A. Zsadova.) Moszkva, 1977. A kiállítás Moszkvában a Fagyeev Írók Székházában került bemutatásra 1977. február 7. és 30. között.
- 4 G. Karginov: Rodcsenko. (Budapest, 1975.)
- 5 Tatlin. i. m. 51.
- 6 Tatlin. i. m. 137.
- 7 Tatlin. i. m. 148.
- 8 Tatlin. i. m. 176.
- 9 T. Andersen: Vladimir Tatlin. Stockholm, Moderna Museet (katalógus), 1968.
- 10 V. M. Barooshian: Russian Cubo-Futurism. The Hague, 1974.
- 11 V. Markov: Russian Futurism: A History. Los Angeles, 1962.
- 12 M. Rowell: Vladimir Tatlin. In: Form/Factura 1978 October, N° 7. 83–108.
- 13 J. Bowlt: Russian Art of the Avant-Garde. New York, 1976., J. Bowlt: Une voyage dans l'espace: l'œuvre de Vladimir Tatlin. In: Cahier du Musée National d'Art Moderne (Paris). N° 2 (1979.) 216–227.
- 14 J. Milner: Vladimir Tatlin and the russian avant-garde. New Haven and London, 1983.

- 15 Vö. J. Milner i. m. N° 7. és Tatlin i. m. N° 25.
- 16 Vö. J. Milner i. m. N° 44., 46. stb. és Tatlin i. m. N° 150.
153. stb.
- 17 Ld. többek között: P. Compton: Malevich and the Fourt Dimension. In Studio International 1974. Ápril.
- 18 P. Uszpenszkij: Tertium Organum. Kljucs k zagadkam mira. Moszkva, 1911.
- 19 Körner Éva: Tatlin. Pályaképvázlat. In: Kritika 1984/12. 20–24.
- 20 Dudás. Jelmezterv, 1911. Vízfestmény 32×19,5 cm. Mr és Mrs Nikita Lobanov-Rostovsky gyűjteménye. Közölve: J. E. Bowlt: Russian Stage Design scenic innovation, 1900–1930. From the Collection of Mr and Mrs Nikita D. Lobanov-Rostovsky. The Mississippi Museum of Art. (Katalógus), 1982. 294; 239. ill.
- 21 Parasztleány. Jelmezterv, 1913–14. Vízfestmény. 46×29 cm. Mr és Mrs Nikita Lobanov-Rostovsky gyűjteménye. Közölve: J. E. Bowlt: Russian Stage ... i. m. 295; 240. ill.
- 22 M. Larionov: Vlagyimir Tatlin portréja. Tollrajz, 1912 körül. 15×12 cm. Mr és Mrs Nikita Lobanov-Rostovsky gyűjteménye. Közölve: J. E. Bowlt: Russian Stage ... i. m. 293; 238. ill.
- 23 M. Larionov: Vlagyimir Tatlin portréja. 1911. Olaj, vászon. 90×72 cm. Magángyűjtemény, Párizs.

BORSOS BÉLA „ANYAG ÉS TECHNIKA STÍLUSFORMÁLÓ SZEREPE AZ EURÓPAI ÜVEGMŰVÉSZET TÖRTÉNETÉBEN”

című akadémiai doktori értekezésének vitáját 1986. január 30-án tartották.

Voit Pál opponens véleményében ismertette a jelölt munkájának tartalmát, amely tíz fő fejezetre oszlik, „így (I) az üveg művészete i. e. 4000-tól, (II) az üvegfűvás bevezetése, majd (III) e technika elterjedése időszámításunk kezdetétől kb. 500-ig, tehát a fűvott üveg korszaka és a kristályüveg megjelenése, (IV) az üvegművészet hanyatlása az ókori világ bomlása után, a (V) bizánci és az iszlám üvegművesség, majd a szerző számára legvonzóbb (VI) velencei üvegművészet kb. 1750-ig s ennek folytatása (VII) a velencei modorú fűvott üveg, s az ezt követő nagy fordulat (VIII) a német, cseh üveg, a kristálystílus uralma, végül (IX) ennek hanyatlása s a művesség becses zárófejezete, (X) a szecesszió. Ő nevezte el az üvegművesség egész történetét átszövő két nagy és ellentétes műszaki eljárásból eredő készítmények kategóriáit, illetve fogalma. De nem csupán a megjelenés vagy a stílus-különbség, vagy éppen a megmunkálás választja ketté e két stílust, de nyomon követhetjük a kétféle alapanyag rejtett eljárásának módját is: a *fűvott üveg* a *nátronüveg*, amelyet a tengerpart homokja és a tengeri moszatok égetéséből származó hő olvaszt, a kontinentális *káliumüveg* a bükkerdők fájának hamuszírja és a bükkerdők tűzfájával történt olvasztás útján előállított *kristályüveg*, majd az ebből fejlődő kálium-kretaüveg, amely a cseh üvegyártásnak az angol ólomkristályal vetekedő találmánya. A fűvópipa feltalálása a fűvottüvegstílus uralmához vezet, amely azonban nem zárja ki a kristályüveg egyes remekeinek lépten-nyomon megfigyelhető felbukkanását. Borsos szerint a fűvottstílus és a kristálystílus egymást váltogatja, de egyeduralomra egyik sem jut. Borsos Béla benyújtott doktori értekezésének — a megbízható tudományos történeti és műszaki adatok serege mellett — ritka erőnye tárgyához, az egyes művekhez kapcsolódó érzelmi viszonyulása, amelyet korunk adatközlő régészeti „leíró” vagy száraz „tipológiai” módszereivel szemben különösen méltányolandónak találunk. A gyűjtő nemes szenvedélyével szereti a bemutatott műtárgyakat, éreztetve, hogy azok nem csupán nyilvántartott múzeumi leltári tárgyak, tudományos közlemények számára csoportosított egyedek, publikációk részére tartogatott teóriák példái, hanem a társadalom, az ember életének természetes kísérői. Művében 50 esztendő tapasztalata és egyedi kifinomult érzéke öltött formát. A jelölt már műve elején indokoltan kikapcsolta tárgyalási köréből a középkor csodálatos alkotásait, a gótikus dómok festett üveglakait. Bár ezeket a műveket tartjuk az üvegművészet legmagasabbra jutott produktumainak, belátható, hogy azok számbeli mennyiségével és tematikai gazdagságával túllépte volna az értekezés kereteit. Mégis szívesen olvastunk volna a félmondatnyi utalásánál többet a középkori színes üveglakok technikai, műszaki sajátosságairól, éppen az öblösüveg anyagai és eljárásai összevetése céljából. Ha azonban a francia katedrálisok ábrázolást keltő művészi üveglakairól nem szólt a szerző, semmiképpen sem indokolt Róth Miksa hazai üveglakainak bevonása a tárgyalásba, különösen, ha tud-

juk, hogy Árkayné Stehlo Lili üveglakai technikai és művészi tekintetben előbbi felülmúlják.”

Dr. Kádár Zoltán opponens véleményében megjegyzi, „hogy a 4—5. századi keresztény tálak számára nem volt szükséges új technika felfedezése, hiszen, mint a podgoricai tál is mutatja (A. Bank, Bizánci művészet a szovjet múzeumokban, Leningrád—Budapest 1978. 26—29. táblák), a díszítőrendszer, az ikonográfia teljes különbözősége a „pogány” daraboktól adta meg a teljesen új funkciót. Szól az értekezés a fejalakú edényekről, de nem említi meg az üvegből készült császárportrékat, melyekről egy annak idején hazánkban őrzött emlék kapcsán Erdélyi Gizella ír (Arch. Ért. 50. köt. 1937. 81—84., kölni emlékek, „Römer am Rhein”, Köln 1967, Farbtafel V. és XII.), pedig ezek igen érdekes példák a bronzművességnek az üvegművészetre gyakorolt hatására. Néhány római kori remekmű jó jellemzése után Borsos Béla azt a fontos megállapítást teszi, hogy „A fűvottüveg-stílustól az átmeneti formákon keresztül a kristálystílus felé vezető úton komoly előrehaladást jelent az itáliai — de még inkább a rajnai üvegművességben — a köszörülés és csiszolás, addig minden formájában luxusnak számító technikájának az egyszerű, mindennapi használatra szánt edényekre való kiterjesztése. Ez viszonylag későn történt meg!” Jellegzetes példa erre a fejlődésre a kölni römisch-germanisches Museum híres cirkus-tálja középkori Sol-istenség ábrázolásával (IV. század képe: O. Doppelfeld, Vom unterirdischer Köln, Köln 1979. táblaszám nélkül). Az antik üvegmetszés és csiszolás csúcsteljesítményei közé tartoznak a „vasa diatreta”, melyeket már Martialis is ily szavakkal magasztal:

O, quantum Diatreta valent et quinque comati
Tunc cum pauper erat non sitiebat Aper (Carm. 12, 70)
A római üvegművészetről szóló, a lényeges emlékeket jól elemző fejezet végső tanulsága a következő: „... az eddig vizsgált egész... korszakban... a fűvott-stílus túlsúlya mindvégig megmarad”. A fejlődés távlatában lényeges, hogy: a kristálystílus csak jóval később, a XIX. század elejére kerekedik, egész Európában tökéletesen a vitathatatlanul a fűvott-stílus fölé (133.). Végül erről még csak annyit, hogy a pannóniai üvegművesség tipológiai feldolgozását, Benkő Andrea „Üvegcorpus”-át (Régészeti Füzetek, Ser. II. 11., Budapest 1962.) az irodalomjegyzékbe fel kellene venni.”

Dr. Kiss Ákos opponens észrevételeit a történeti stílusperiódusok köré csoportosítva teszi meg. „Az üveg valamennyi művesség között a legönállóbb stílus-kifejezésbeli nyelvet beszélve, a funkció, az anyag, a készítés mikéntjeinek hármas tényezői különös eredetiséget, elkülönülést eredményeznek e műfajnak. A „technológiaszerűség” helyett egyszerűbb terminus technicust keressünk; ezt bizonyára a művesség fogalomköre táján lelhetnők meg (pl. „művességbeli”). A mű önálló kiadványként való megjelenése esetében sem értenénk egyet azokkal a kultúrtörténeti részletekkel, amelyek helyett inkább a messze nemesebb művességi közzéadásokban látjuk a főérdemet. Szerző erőssége a történelem, a régészet, a művészettörténet, abban az iparművészet közel egyenrangú kezelése.” Kifogásolja, hogy „A. Riegl úttörő műve érthe-

tetlenül hiányzik (Spätrömische Kunstindustrie). Annak lényeges mondanivalóját e művészetről máig sem múlták felül. A fúvottüveg és a kristálystílus párhuzam-vetélkedései sem éppen meggyőzőek; a kristálystílus csúcsai mellett a fő fejlődés, nem csupán a termelés túlsúlya esik a fúvott üvegre. Az európai gótikus üvegtudományt érintve megjegyzi, hogy: „Ez a rész aránytalanul kevésbé tárgyalta, jóllehet a későbbi festészet (főként Németalföld) hatalmas mennyiségét tárja az utókor elé a XV–XVI. sz. használati és olykor luxusüvegének. A velencei üveg csúcsát helyesen a XVI. sz. elejében látja. Itt valóban különösen lényeges momentum a formáknak a technikából eredő stíluskeletkeztető tényezője. A színesség fontosságát látja joggal a XV. században; a csúcsorszakban a színesség visszahúzódik, majd a továbbiakban újra hangsúlyra jut. 1580–1750 között hanyatlást lát; ámde ez a két évszázad jelenti az emberiség számára mindazt, amit Murano adhatott. Amellett a Velence-muránói üveg nem a XVIII. sz. közepével hagyott abba; még harmadszázadot élt a settecento emlékeztető stílusában. (Itt is a művészettörténet ama jellegzetességével találkozunk, amely az átlagjelenségek mellőzésével, csúcsteljesítmények elvies összekötésével látja a művészetek sorsfolyamatát.) Miközben bízarr csúcsteljesítményeket emelnék ki, az alkotás súlya (ez esetben a tükrök, csillárok, poharak, mélytálak) mindennapi, amellyel az akkori kultúr-emberiség használati cikkeire esik; ezek színezéséről, fúvott, kezdetleges eszközökkel készült csodálatos rutinú levéldíszeiről szívesen hallanánk többet. A francia üvegművészet középkoránál — bizonyára valamely nem eléggé indokolt ok révén — kimaradt a festett üvegtáblák világa. A cseh-üveg fogalmával nem érthetnek egyet. Böhmen — Csehország üvegművészete (1920-ban 5,5 millió csehkel 3,5 millió szudétánémet-osztrák állott szemben) és a sokat emlegetett cseh üvegművészet éppen e német elem lakta határhegységi erdős szegélyterületen jött létre. A Böhmen történelmi elnevezés ad lehetőséget e Párizs-környéki békék óta gyakorta hallható kulturális elcsehsítésre, mert ami a szudéta területeken délen történt, az az osztrák kultúra elidegeníthetetlen tulajdona, ami északabbra, az pedig a szászoké és Sziléziáé. A stíluskérdéseknél a századközépi neobarokk és a következő korok világos tagoltsága lényeges lenne; (neohellén, neoreneszánsz); az újabb neobarokk (III. rokokó) csak ezek után következett az 1880-as évek közepétől. E vélemény-eltéréseknél valójában két művészettörténeti alpnézet különül el: az egyik a csúcs-jelenségeket kötné össze, és ezekből állítana fejlődési vonalat; különös tekintettel a kezdeti úttörő jelenségekre. A másik ellenben — és én ennek volnék inkább híve — a valós, átlag folyamatok történéseit, jelenségeit tekintené hangsúlyosabban.”

MOLNÁR LÁSZLÓ „AZ EURÓPAI PORCELÁN MŰVÉSZET A 18. SZÁZADBAN” CÍMŰ DOKTORI ÉRTEKEZÉSÉNEK VITÁJA

Borsos Béla opponens véleménye szerint: „A tárgyalás fonalát Molnár az 1709-es évvel veszi fel, amelynek március 28-án Böttger híres Memoriálé-ját Erős Ágostnak nyújtja. Ebben írja magabiztos sorait az új termékről, hogy az „den guten weissen Porzellan samt der allerfeinsten Glasur und allen zugehörigen Mahlwerk, welcher dem Ostindischen wo nicht vor, doch gleich kommen soll”. Az első korszakot 1735-tel zárja le, és a porcelánművészet „elővirágzását”-nak nevezi. A második korszak a „porcelánművészet virágzásának első korszaka” 1756-ban záródik le. Míg a harmadik korszak, amelyet a „porcelánművészet virágzása második korszakának” nevez, 1775-ben végződik. Végül a negyedik periódusnak Molnár a „porcelánművészet klasszicizáló korszaka” nevet adja, és ezt az 1793-as évig — XVI. Lajos kivégzéséig — terjeszti ki. A fejezetcímeket — amelyek közül háromban szerepel a „virágzás” — nyilvánvalóan elsősorban értékrend megjelöléseknek szánja. Ezekben tehát egyértel-

Mindhárom opponens javasolta, hogy a jelöltnek a művészettörténeti tudományok doktora fokozat megadassék.

Borsos Béla az opponenseknek adott válaszában hangsúlyozza, hogy elsősorban az öblösüveg történetével foglalkozik. „A színes ablaküvegek művészete az architektúrával szoros kapcsolatban állván, a monumentális falképekkel rokon, mint térelhatárolás pedig az architektúra funkcióját egészíti ki, nagyművészet, amelyet hasonlóan a mozaikhoz, csak hordozó anyaga a színes üveg, és technikájának gyakorlata, művészeti fogásai kapcsolnak laza szálakkal az iparművészethez; ezért hagytam ki mindkettőt tárgyalásomból. A Kiss Ákos véleményének 5. oldalán foglaltakhoz a következőket fűzném hozzá. Opponensem is egyetért velem abban, hogy a velencei üvegművészet csúcsteljesítményét a XVI. század eleji muránói üvegben látom. Néhány sorral alább azonban kifogásolja azt, hogy a velencei üveg 1580–1750 közötti szakaszában hanyatlást látok. Ha viszont fennáll az, hogy a tetőzés 1530–1580 között volt, akkor a következő hosszú periódusnak az előbbihez viszonyítva részéről nem lehet más értékelése, mint „hanyatlás”-nak. Ez így is van és, hogy miért, annak éppen az én anyagszerzési-és technikai stílusformáló tényezőim következtetés elemzéseinek alkalmazásával adom disszertációmban bizonyítást.

Szeretném ismételt felhívni a figyelmet, hogy nem az európai üvegművészet általános történetét írom meg, amire disszertációm terjedelmének ötszöröse sem lenne elég — a tárgyi tudásomról nem is beszélve —, hanem annak csupán egy egyéni és először általam alkalmazott szempontnak alávetett vizsgálatával foglalkozom. Ami egy általános európai üvegtörténetben talán túlságosan terjedelmes, vagy ellenkezőleg, túlságosan, lerövidített lenne — mint például a gótikus üvegművészet —, az egy speciális nézőpontból folytatott vizsgálat számára arányos lehet. Kádár Zoltán hiányolja (5. l.) az üveg feltalálását előadó pliniuszi történet — inkább anekdota — modern rekonstrukciójának, mai kémikusok által végzett kísérleteknek és ezek irodalmának ismertetését. Mivel azonban ezek eredménye témánkat — akár pozitív, akár negatív lenne is az — lényegében nem érinti, a tömörítés érdekében elhagyandónak vélem. Kiss Ákos hiányolja az ónoxiddal színezett opálfehér tejüveg mellett az ún. „csontüveg” technikájának részletesebb ismertetését. Ezt azért tartottam elhagyhatónak, mert a magyar üvegtörténettel foglalkozó kandidátusi értekezésemben igen részletesen foglalkoztam a kérdéssel, de még inkább ez érdekes, régi üveganyagféle használatának esztétikai következményeivel.

műen kellene kifejeződni, hogy a szerző véleménye szerint az európai porcelánművészet e nagy századában meddig tart az emelkedés, mikor következik be a tetőzés, mennyi ideig tart az, és mikor kezdődik a hanyatlás. A szokatlan „elővirágzás” kifejezést úgy vélem egyenértékűnek kell tartanunk a „virágzás”-sal, az legfeljebb időbeli egymásutánt és nem értékrendet különböztethet meg. Ezek szerint tehát a 18. századi európai porcelánművészet virágzása, majd tetőzése az 1709-es indulástól szakadatlanul tartana 1775-ig, s talán a klasszicizmussal kezdődne a hanyatlás korszaka, bár meg kell állapítanom, hogy Molnár hanyatlásról itt sem beszél sehol. A kutatók legnagyobb része a 18. század végi porcelánművészetet határozott hanyatlásként értékeli, s gondolom ezzel egyet is lehet érteni. A fejlődést jelző grafikai görbének emelkedését majd süllyedését azonban kíváncsún lenné a fejezetcímekben is tükrözni.

A szerző több helyen is utal arra, hogy az általa meghatározott négy alperiódus folyamatos átmenetekkel kapcsolódik egymáshoz, ezért pontos évszámokkal megjelölt időhatárok közé aligha szorítható, a konkrét évszámokat tehát inkább „jelképes utalásoknak, fogódzónak” szánja. Úgy gondolom, hogy jobb lett volna ez esetben meghatározott évszámok helyett a század első, második, harmadik évtizedéről, esetleg első, második, harmadik negyedéről vagy harmadáról stb. beszélni. 1709 a fehér porcelánmassza előállításának éve, tehát kerámiatörténeti, technikai jellegű fogalomhoz kapcsolódik. Hogy az 1735-ös határ kiválasztásában a szerzőt mi vezette, nem egészen világos előttem. Több határkő jellegű eseményhez is kapcsolható, talán pl. a Schulkowszky-Service gyártásának kezdetéhez. Jobban megfelelt volna időhatározásként azonban szerintem Kändler meissenai meghívása 1731-ben, vagy valami más esemény a meissenai manufaktúra életéből. 1756 a hétéves háború kezdete — az előbbi évszámokkal ellentétben — köztörténeti esemény, aminek kétségtelenül jelentős ipartörténeti és művészettörténeti konzekvenciái csak valamivel később jelentkeznek és bontakoznak ki. Végül a negyedik periódus kezdetét Molnár az 1775-ös évvel, mint a klasszicizáló korszak kezdetét, tehát egy, a művészettörténet minden területére érvényes stílusváltózással — mondjuk meg, igen nehezen megvonható — határjelzőjével kezdi és XVI. Lajos kivégzésével, 1793-mal zárja le. Az 1793-as évszámhoz hozzá kell fűznöm, hogy éppen ezután bontakozik ki Bécsben az ún. Sörgenthal periódus teljes pompájában, amely az európai klasszicista porcelán legnagyobb szabású virágzása, és 1805-ig, Karl Sörgenthal haláláig tart. Meggondolandó tehát, hogy nem lenne-e jobb 1793 helyett a korszak lezárására az új század kezdete 1800, ami a főcímnél, „Az európai porcelánművészet a 18. században” is pontosabban megfelelne. A fentiekből következők, hogy az alperiódusok osztása konkrét évszámok használatával nem egységes és logikus, hanem többször is változtatott felosztási alapokon történik. Úgy vélem azonban, hogy Molnár László további megfontolások után ezeken a bizonytalanságokon segíthet.

Az európai porcelánművészet tárgyalása az előzmények ismertetése nélkül „in medias res” kezdődik. Kétségtelen, hogy a hatalmas és szerteágazó anyag tudatos koncentrációt és ökonómiát követel, mégis az európai porcelánművészet virágkorának teljesértékű tárgyalását hacsak felvillantásszerűen is, de bele kellett volna ágyaznia az európai (Medici-porcelán, Leonardo Peutinger, John Dwight stb.) és még inkább a távol-keleti kerámiái előzményekbe.

Porcelánnak nevezhető kerámiái termékek előállítása a rájuk vonatkozó mai kritériumaink szerint Kínában a kőcserepekből kiindulva fokozatos átmenetekkel, szinte spontán módon már időszakításunk első századaiban sikerült. Ettől kezdve — szinte elérhetetlen távolból is — az európai kerámiái törekvések állandó célja, titokzatos mágneshegyként vonzó, irányító középpontja. Hatása nélkül az európai kerámia történetét nem érthetnénk meg. A szerteágazó európai törekvések két főfolyama közül az egyik a magas szilárdsági követelményeknek ugyan tökéletesen megfelel, de az adott európai nyersanyag tulajdonságai és a magas égetési hő miatt a tűzes, élénk színek vonatkozásában elindulni is alig tud. Ez a német reneszánsz kőcserepe. A másik irány, az ónólom-mázaz fajanszok csoportja, ha meghódítja a színezés szinte korlátlan lehetőségeit — jóllehet nem a kelet-ázsiai porcelánnak adekvát módon —, vastag, könnyen lepattogzó mázával, puha porózus cserepével a cél felé még a sómázaz kőcserepénél is kevésbé képes közelíteni.

Ami azonban most számunkra a legfontosabb, Böttger nagyszerű találmánya sem a kelet-ázsiai porcelán előállításának titkát fejtje meg, hanem helyette egy új és elég lényegesen eltérő esztétikai és technológiai lehetőségeket rejtő kerámiái termékkel, a keményporcelánnal ajándékozza meg az európai kultúrát. Túlságosan leegyszerűsítő tehát a 19. oldalon Molnár megállapítása a találmányról, hogy „az új anyag, amely az anyaggal való kísérletezés következményeként, empirikus úton jött létre, nem talált kedvező fogadtatásra”.

Tulajdonképpen éppen a távol-keleti és az európai porcelánok között fennálló — soha meg nem szüntethető — különbözőség ad jogosultságot Molnár László téma-választásának, indokolja azt kielégítő módon, és teszi lehetővé számára téziseinek objektív igazolását. A nyugati porcelán-előállítás kísérletek évszázadainak fáradszatólagos arkánistái a siker esetére mindvégig, elsősorban anyagi okokból, megtévesztően tökéletes másolatok készítésére akarták volna felhasználni. 1709 után azonban a gyakorlatban mindjobban kiderült ennek megvalósíthatatlansága. Az ok: az európai és távol-keleti kínai porcelánok nyersanyagának nűanszokra kiterjedő, de esztétikai követelményeiben mégis jelentős különbözősége, amelyet semmi módon nem lehetett és ma sem lehet megszüntetni. Innen a távol-keleti porcelánoknak híres „tűzes” színe. Az európai nyersanyagokat felhasználó porcelánok kötésének elektronrendszere mind a kémiai reakciót, mind a stabilizációt csak részlegesen teljesíti, nem vezeti teljes egyensúlyhoz. Az ún. „hatásos hőfok” a nyugati keményporcelánál kb. 200 °C-kal magasabb, mint a távol-keleti porcelánoknál. Ez a jelentéktelennek tűnő különbség máig is megakadályozza a kínai porcelánok csodálatosan mélytűzű színhatásának elérését. Míg pl. a kínai porcelánok máza alatt egy rézvegyületekből előállított gyönyörű vörös szín is alkalmazható, az európai porcelán mázában rögzítésénél szükséges hőmérsékletet csak a kobalt-kék bírja, de az is csak fáradszatólagos, tompább színhatással. Ez okozta azt hogy az európai keményporcelán „hőskorában” az első két évtized az arkánistáknak és a technológusoknak oly sok küzdelmet okozott, és hogy a „mázalattikék dekorációk” területén az európai törekvések csak nehezen tudtak előrejutni. Itt említem meg, hogy a disszertációban a törekvéseket a szerző szinte egyáltalán nem említi meg.

Kétségtelen, hogy a két porcelánfajta ilyen természettudományos-kémiai technológiai alapon álló, de kihatásaiban és következményeiben is a porcelán sajátos esztétikáját, és stílusfejlődését érintő vizsgálatokkal el-távolodni látszik a művészettörténet szigorúan vett területéről. Mégis úgy látom, hogy Molnár Lászlónak ezt az elemzést — legalább ilyen nagyságrendben — nemcsak a komplexitás, de téziseinek indoklása érdekében is el kellett volna végeznie. Gondolok itt arra, hogy ő az európai keményporcelánt — helyesen — az itteni törekvéseknek a kínaiaktól egyre jobban függetlenülő eredményének látja és mutatja be. Ugyancsak ezekből a technikai-technológiai elgondolásokból kiindulva nem értek egyet viszont azzal a megállapítással, hogy „nem tulajdonítok különösebb jelentőséget a francia és angol manufaktúrák lágyporcelánja és a keményporcelánok közötti szilikát-tudományos problémáknak azon túl, hogy a megjelenés sajátos szembetűnő ismérveire szükség szerint a figyelmet ráirányítom”. Nem érthetek egyet az értekezés 26. oldalán találhatóakkal sem. „A kérdés felvetése azért is indokolt, mert az anyag” — értsd porcelán — „létrehozása érdekében kísérletek korábban is folytak, annak lágyporcelán változatát már 1673-ban Rouenban, majd öt évvel később eredményesebben, ugyancsak francia területen Saint-Cloud-ban is létrehozták. Az elmáradottabb szárszországi területeken mégis meglepetésként hatott már az ún. Böttger-vöröskőcserep is.” Ez azért sem fogadható el, mert a vöröskőcserep, ez a csodálatos színű, féldrágakőszzerű kemény és hasonlóan nemes eljárásokkal megmunkálható anyag technikai szempontból messze megelőzi a roueni és Saint-Cloud-i lágyporcelánt. Ezek után rátérek az első mondataimban érintett „új, eredeti szemléleti alap érvényesítésé”-nek igényére. Ezt Molnár több helyen körvonala, de talán a legrovidebben a 298. oldalon adja meg. „Különösen nagy jelentőséget tulajdonítottam kutatásaim során” — írja — „a porcelánnak, mint a művészi mondanivaló, társadalmi helyzetek és állapotok kifejezésére kitűnően alkalmas anyagnak, és a társadalomnak kapcsolatára”. Molnár tehát azt tekinti fő feladatának, hogy a társadalom hatalmi és erőviszonyait, azok változásait, mozgását, egy erre a célra kitűnően alkalmas és alkalmas időszakban, a 18. században állítsa elénk, ahogy azok a porcelánművészet sajátos területén megjelennek. Én e szempont megválasz-

tásával — sőt Molnár László eredményeivel is — egyet-
érték, mert ez a szempont a 18. századi európai porcelán
néhol már talán túlságos aprólékosággal is elvégzett
vizsgálatánál eddig komoly formában ritkán szerepelt.
Az értekezésből világosan elénk rajzolódik, hogy az euró-
pai keményporcelán születésénél igen erősen a kínai por-
celán inspirációja alatt áll, de a század folyamán ezt a
hatást mindjobban levetkőzve a század második felétől
már mindenben jellemző európai művészeti jelenségként
tűnik elénk.

Ennek a folyamatnak a rajza Molnár disszertációjá-
nak mindvégig a legjobban sikerült része. Egyes fázisait,
finom elemzéseket során — néha talán túlságosan is rész-
letező tárgyleírásokkal kísérve — meggyőzően állítja
elénk. Még jobban sikerülhetett volna ez, ha az általam
fentebb érintett nagy jelentőségű technikai, technológiai
alapokra és különbözőségeire valamivel részletesebben ki-
tért volna. Hiszen a századvégre már jellemzően euró-
pai jelenségnek értékelhető keményporcelánnak kialaku-
lására az anyag és technológia vizsgálata alapján sem
lehetett volna más eredményre jutnia, mint amit igen
helyesen és szemléletesen elénk állít.

E kissé egyoldalúan csak a társadalom felől közelítő
— de ismét hangsúlyozom helyes eredményekhez jutó —
módszer eredménye, hogy Molnár, a böjtgeri találmány
bölcsőjénél mindenütt ott áll — részben közvetlen, rész-
ben közvetett — kínai hatástényezőket érzésem szerint
elhanyagolja — és kissé elbagatellizálja. Pedig éppen ezek
figyelembevételével tudjuk értékelni a társadalmi való-
ság tükröződésének — és a jelen esetben a megváltozhat-
atlan nyersanyagban alapuló különbözőségének hatására is
— kialakuló új és oly vonzó jelenségnek, az európai
porcelánművészetnek teljes szépségét.

Míg a nyersanyagban és a hozzá akarva, nem akarva
igazodó technológiában rejelő eltérések és a két társadalom
óriási különbségei az európai porcelánon tagadhatatlanul
rendkívül erős — az edényformákra és díszítményekre
egyaránt kiterjedő kínai hatást a század folyamán mér-
sékelték, majd a századvégre szinte eltűntették, addig a
kor egy általános jelensége a „chinoiserie”-ízlés érvé-
nyesülése végigkíséri a 18. századi európai porcelánt és
csak akkor szűnik meg, amikor már — társadalmi okok-
ból — a művészet egész területén időszerűtlenné válik.
Véleményem szerint Molnár nemcsak az Európába eljutó
kínai keramika közvetlen hatásait becüli kissé le, ha-
nem ennek az igen jelentős és érdekes nyugati szellemi
és ízlésbeli áramlatnak, a „chinoiserie”-nak nem szentel
olyan területet, amelyet az megérdemelne. Pedig annak
későbbi lassú kiszorulása az európai porcelánművészet
arculatának formálásából, éppen az ő gondolatmeneté-
nek helyességét hangsúlyozná fokozottabban. A „chi-
noiserie” egy általánosan keletieskedő szellemi áramlat
— „orientalisme” — része, amelynek egyéb változatai
„persanisme”, „turquisme”, „indianisme”, amelyek a ba-
rokk és a rokokó korstílusokkal egybefonódva, ötvöződve
különösen a keramika területén egészen sajátos, különös
ízt kölcsönöznek azoknak. A keletieskedés divata a 17.
századtól — a Holland Kelet-indiai Társaság 1602-ben
történt megalapításától — kezdődően egyre erősödik, a
18. század első évtizedeiben tetőzik, és hanyatló formái-
ban még a következő század elejére is átnyúlik. Messze
vezetne az, ha a kelet színes világa felé fordulás divatjá-
nak gyökereit akarnánk nyomozni. Szerepet játszik benne
a földrajzi világkép robbanásszerű tágulása, a keletről
Európába áramló temérdek műtárgy — nem utolsósor-
ban a porcelán — növekvő mennyisége, ugyanúgy, mint
a törököt Európából kiszorító, Budát a török uralom
alól felszabadító hadjáratoknak a kelet világát az érde-
klődés középpontjába helyező szerepe, a hadjárat sikereit
ünneplő európai pompa és mindezek szellemi lecsapó-
dásai. Kisugárzásai nem állnak meg az iparművészet
vagy a képzőművészetek határainál, nyomon kísérhetők
az irodalomban, az építészetben, a romantikus kertépítészet
vagy a zene világában is. Huet-től, Watteau-tól, Meis-
sonier-n, Oudry-n, Cuvilliers-n, William Chambers-en, Ro-
bert Adam-en át a Velencei kalmár, Othello, a Varázs-
fuvola, a Szöktetés a szerájból gyertyafényes színpadi
világáig. Az irány elterjesztésében szerepet játszanak a

grafikusok, rajzolók, festők rézmetszetű kiadványai Augs-
burgból és Nürnbergből, mint az idősebb Peter Schenk,
Paul Decker, Jeremias Wolf, Abraham Drentwert stb.

Azt hiszem nem tévednek sokat azok, akik ennek az
iránynak az eredetét nagyrésztben társadalmi és lélektani
okokra visszavezetve, benne valami meneküléscélú lát-
nak a kor nyomasztó jelenségei előtt a fantázia vidám,
burleszk hatásokat kedvelő, mesészerű világába. Külö-
nösen találó ez az orientalisme második hullámára, amely
a 17. századi delfti fajanszok dekorációin megnyilvánuló,
a mintákhoz szigorúan ragaszkodó kópia divatát a por-
celán európai felfedezésével egyidőben kezdi felváltani,
s amelynek egyik legnagyobb mestere éppen Johann
Georg Herold Meissenben. E második hullám szinte bele-
veti magát a valóságtól most már teljesen elszakadó fan-
tázia színpadi játékaiba: a fantasztikus, növényekkel,
pagodák és csarnokok díszleteivel keretezett tájban,
amelynek egét madarak nagyságával vetekedő rovarok,
szúnyogok, legyek népesítik be, valószínűtlen jelmezek-
ben pompázó, beszélgető, ide-oda sétáló, gesztikuláló
mandarinok élnek boldog időtlen mesevilágukat. Legyen
elég itt Herold részben szignált berlini rajzaira utalnunk.

Távol legyen tőlem a chinoiserie méltatását számon-
kérni Molnár Lászlótól, hiszen ez maga vaskos kötetet
igényelne, mégis úgy érzem, hogy Herolddal kissé mos-
tohán bánt, pedig ez kitűnő lehetőséget nyújtott volna
a kor társadalmi feszültségeinek áttételes érvényesülé-
sének elemzésére.

Az aránytalanság különösen szembetűnő, összehason-
lítva a kisplasztikák területén nyújtott jó és részletes
megfigyelésekkel. Egyébként itt találok nagyrésztben a
dolgozat kiemelkedő és részben új eredményeit egyesítve.
Külön érdeme a szerzőnek a 18. századi edények vizsgá-
latánál, hogy — nagy szorgalom és munka eredménye-
ként — lépésről lépésre mutatja be az asztali készletek
kialakulását bizonyítván, hogy ez szorosan az európai
porcelánművészethez kötött, annak keretein belül törté-
nt.

A biszkvit porcelánplasztikák értékelő, néha talán
kissé túlértékelő bemutatása, s ezzel kapcsolatban a klasz-
szicizmus és a francia hatások behatolásának vizsgálata
jól sikerült. Itt azonban elvi vizsgálatot igényelt volna,
hogy e márványt utánzó, de kevésbé sikerült esetekben
gipsz plasztikának ható alkotások és a porcelán anyag-
szerűsége terén mi a helyzet. Értékes Molnár értekezésé-
nek az orosz porcelánnal foglalkozó, gyakran saját kuta-
tásokon alapuló része. Nehezményezem viszont az olasz
és spanyol manufaktúrák mostoha kezelését.”

Kádár Zoltán véleménye szerint: „Az egyes fejezete-
ken belül a porcelánszobrászaté az elsőség, utána esik szó
az edényművészetről, és a dísz tárgyakról. Általában, amint
haladunk előre az időben, úgy nő a porcelánszobrászat
jelentősége is. Megjegyzendő, hogy a munkában túlsúly
a plasztikára és nem az edényművészetre esik, s ezt in-
dokolt volna a mű címében is feltüntetni, alcímként beik-
tatva: „különös tekintettel a porcelánszobrászatra”. An-
nál is inkább jó volna ennek az alcímnek a hangsúlyozása,
hiszen a disszertáció írójának a 18. századi porcelánmű-
vészet társadalmi háttérével kapcsolatos megállapításai,
elemzése elsősorban — magától értetődően — a porce-
lánszobrászathoz kapcsolódnak.

Mint hogy egyetlen opponensi vélemény sem nyilvá-
níthatja az értekezés teljes problematikájának és ered-
ményeinek mindenoldalú bírálata, ezért a következők-
ben kiváltképpen három főszempont alapján vizsgáljuk
az eredményeket és a problémákat.

A porcelánszobrászat technikájának forrásai között a
disszertáció rámutat a korabeli színműirodalom hatá-
sára is. Valóban igen hálás feladat, talán kiegészítőleg
még egyes színdarabokból vett idézetek bemutatásával is,
a francia és olasz színművek jellegzetes alakjainak a
porcelánplasztikára való hatását kiemelni. A hatás ter-
mészetesen nem korlátozódik csak a neolatin vigjátékok
közvetlen környezetében született kisplasztikai alkotá-
sokra; a német J. J. Kändlernek a disszertációban több
fényképpel bemutatott alkotásai a hatás széles körű ki-
terjedésére utalnak: „Gavallér és dáma”, a „Kényes je-
lenet” úgy hatnak, mintha színpadi jelenetet örökítené-

nek meg. Természetesen nemcsak a széles nyilvánosság számára készült színelőadások hatásáról lehet szó, hiszen az értekezés is megjegyzi, hogy „az udvari zeneszerzők és muzsikuskok, balett-táncosok és színészek, más művészetek művelőivel együtt példázzák az abszolút monarchia uralkodói, birtoklási és mecénási funkcióit.” (17. o.).

A porcelánplasztika témagazdagsága, a monumentális szobrászattal való kapcsolatai is bizonyítják azt az igazságot, amit az értekezés is hangsúlyoz, hogy a porcelánszobrászatot nem lehet kirekeszteni a képzőművészetek világából. Nyilvánvaló, hogy a pusztai technikai és anyagbeli szétkülönítés képző- és iparművészetekre nemcsak az ókor vagy a középkor és a reneszánsz világában merev és értelmetlen határokat állít fel, hanem a 18. század művészetének egységét is figyelmen kívül hagyja. A nagyszobrászat mellett különös figyelmet érdemelnek még a korabeli festmények, főként pedig a festményekről készített sokszorosított metszetlapok, amelyek hatása hosszantartó. A 18. század derekán — hangsúlyozza az értekezés — „az eredetiség kérdése fel sem vetődik a mecénatúra gyakorlatában, ez nem igény”. (144. o.)

Összefoglalólag hangsúlyoznunk kell a munka átfogó jellegét, történetiségét, problémagazdagságát. Természetesen egy megszabott terjedelmű doktori értekezés a rendkívül szerteágazó téma esetében nem lehet minden részletre kiterjedő, monografikus igényű, inkább olyan, mint amit a szóban forgó kor francia tudósai „Essai” néven jelöltek meg.”

Kállay István, a történelemtudomány doktora opponensi véleménye szerint: „A legjobb példa a társadalmi összefüggések vizsgálatára, amikor a szerző felteszi a kérdést: érett volt-e az európai társadalom a 18. század elején az új anyag, a porcelán befogadására (26. lap). A kérdés annál inkább indokolt, mivel az anyag létrehozására korábban is folytak kísérletek, sőt annak lágyporcelán változatát már 1673-ban létrehozták. A porcelán feltalálása idején a társadalom fogyasztási igénye már jelen van. Ehhez volt szükséges a technikai és a művészeti szükségletet alakítani, amely a fogyasztási igény kielégítése mellett azt végsőkéig fokozni is képes.

Ez magában foglalta a legsokoldalúbb felhasználást. Amikor ez a folyamat időben és térben végbement, az anyag élesen reagált a vele foglalkozókon keresztül a társadalomra, mintegy visszahatva rá. A porcelán az évek folyamán olyan mértékben azonosult a korrall, hogy ez nemcsak a 18., hanem a későbbi századokra is kihatott, sőt napjainkban is érezteti a hatását.

Az egzotikus keleti porcelánok nagy érdeklődést váltottak ki, de amikor lehetőség nyílt az európai művészet megjelenési formáinak, témáinak az átültetésére, megtörténik a változás, a különlegestől való elfordulás, a közvetlen környező világ általános témái és formái irányába. A folyamat a fejlődés természetének a rendjét bizonyítja (ebből általános következtetés is levonható), hiszen Európának ez idő tájt saját képzőművészete, hosszú fejlődésre visszatekintő iparművészete van, amiből ez idáig csupán a porcelánanyag és a porcelánművészet hiányzott.” (..)

„A rokokó témák társadalmi tartalmának vizsgálatánál a szerző kiemeli, hogy a porcelán kispasztikában is megtalálható a morál, a kritika, a voltaire-i maró gúny, az uralkodó körök alakjainak és cselekedeteinek a bírálata. Társadalmi szintűnek tekinthetők a tartalom ezen jellemző vonásai abban az esetben is, ha az szinte önironikus, amikor az uralkodó vagy a környezete visszaszűkekségeknek, magánéletének intím epizódjai kerültek az uralkodói kincstárból fenntartott manufaktúra termékeként megőrzésére.”

Molnár László válaszában kiemeli: „Az európai porcelánművészet és nem általában a porcelántörténet századon belüli periodizációjánál, a kutatás összegzésekor, általánosítható tapasztalatainak megfogalmazásakor, a művészettörténet feltétlen szembe találja magát az évszázadnyi szakirodalom adataival. Az egyes manufaktúrákról készített monográfiákban a történeti periodizációt az ott folyó tevékenység: az alapítás ideje, művészek tevékenysége, stílusok megjelenése, a mecénás, a

létesítmény megszűnése vagy egy időszak lezárása határozza meg. Ezeket tekintik a korszakok kezdődő, illetve befejező határainak. Számos szerző, mint I. Balet (Ludwigsburger Porzellan, Figurenplastik, Stuttgart und Leipzig 1911.), K. Berling (Das Meissner Porzellan und seine Geschichte. Leipzig 1900.), W. Doengs (Meissner Porzellan. Berlin 1908.), J. Polnesics—E. W. Braun (Geschichte der K. K. Wiener Porzellanmanufaktur. Wien 1907.), F. H. Hofmann (Frankenthaler Porzellan. München 1911.), G. Lenz (Berliner Porzellan. Die Manufaktur der Grossen 1763—1788. Berlin 1913), Schnorr von Carolsfeld (Porzellan der europäischen Fabriken des 18. Jahrhunderts. Berlin 1916.), Újfalvy-Bourdon (Les Biscuits de porcelaine. Paris 1893.) monográfiájában is ehhez a módszerhez folyamodott. Ezt nemcsak a tudományos eredményeket tisztelő hagyomány éllette tovább, hanem az egyéni értékelés. A manufaktúrák minden esetben, mint sajátos „individuumok” szerepelnek még az összefoglaló korpuszokban is. Kutatásaimnál meghatározónak tekintettem, hogy elkerüljem a porcelánművészet ismert hagyományos módszerű bemutatását. A koncepciómból következően azonban számos, porcelántörténetileg talán jelentős műhely, manufaktúra kimarad. Művészeti eredményeik az egész európai porcelánművészet fejlődéséhez mérten elenyészően szerények, inkább lokális jellegűek. Az anyag és forma kísérletei, utánzás, másolás, stílusáramlatok feltűnései kerülhetek volna mindössze említésre pl. a belga, a holland és számos francia, angol de többségükben kései alapítású és rövid életű itáliai és spanyol (Alcora 1768—, Buen Retiro 1760—, Capodimonte 1743—, Nápoly 1771—, Velence: Vezzi 1720—1727, Bertolini 1738—1763, Le Nove 1762—, Torino: Vinovo 1776-tól stb.) manufaktúrákról. Ezért is más megközelítést igényelt a disszertációmban felvetett kérdés: „18. század elején érett volt-e az európai társadalom az új anyag, a porcelán befogadására?”, amelyre az egyes fejezetekben, az összefoglalóban adtam választ. Kitalálhatók vonalként húzódik végig munkámon a porcelánszobrászat hangsúlyozása, a nagyplasztikával való szoros kapcsolata. Ez szükségszerűen arányeltolódás látását keltette az asztali edényekkel és dísz tárgyakkal szemben.”

Hangsúlyozza, hogy: „Nem tekinthető „virágzás” korának, csak „elővirágzás”-nak az 1735-ig tartó időszak, hiszen abban az időben mindössze a meisseni és a bécsi manufaktúra működik, mindkettőben csupán eredményes kísérletek folynak a valóban európai stílusú porcelánművészet megteremtésére. A manufaktúra alapítójának fia III. Ágost, 1735-ben tervet készített a drezdai japán palota berendezésére. Ezzel összefüggően készültek G. Kirchner, J. J. Kändler és az akkor odakerült, magával új stílust vivő J. F. Eberlein modelljei alapján a nagyméretű emlős és madár plasztikák.

A 18. század periodizációját együttesen történeti és művészeti tényekre, eseményekre építettem. Ez képezi a disszertáció alapját. A társadalmi és művészeti összefüggések, a történelem politikai határai a porcelánművészet fejlődésére, stílusváltozásaira is hatást gyakoroltak. A francia forradalom ezért sem kerülhető meg, mint a korszak lezárója. A manufaktúra-történeti szakirodalomban K. Sorgenthal (1784—1805) kora Bécsben, G. Marcolini igazgatása (1774—1814) Meissenben is határok, de csak a manufaktúrákon belül. Mindketten az uralkodó adminisztratív vezetői és nem alkotó művészek. Az empire a művészettörténetben a 19. század stílusa, ezért sem választhatam a manufaktúrákra vonatkozó korszakhatárt, mert az más társadalomba és más korbba vezet át.

Félreértésre adhat okot opponensem disszertációm 19. oldaláról kiemelt idézete, amely helyesen így hangzik: „Az új anyag, amely az anyaggal való kísérletezés következményeként empirikus úton jött létre, nem talált kedvező fogadtatásra az egyházi köröknél.” Idézet tovább: „A katolikus egyház közel másfél évezredes befolyásoló és irányító mecénáló szerepének történetében ez az első alkalom, amikor egy, a művészet céljaira felhasználható anyag fejlődésére és alakulására, ikonográfiájára az egyház már nem nyomta rá bélyegét.” (Uo. 20. o.) Azok a

kísérletek, amelyek az európai kerámiakultúra eredményeit szándékoztak továbbfejleszteni a porcelán irányába, nem jártak sikerrel. A próbálkozások, amelyek Itália földjén, a francia és angol műhelyekben is folytak, mindössze „szaktörténeti” tényként elfogadottak. A művészetben helyük, új eredeti formái, stiláris törekvéseik nem érzékelhetők. Borsos Béla opponensem ez irányú észrevétele, amely az ezekkel való foglalkozást igényelte a disszertációban — előbbi megállapításaim szerint — nem indokolt. A különböző próbálkozások címszavas, vázlatos megismétlése, új megállapításokkal nem szolgált volna, de az nem is tartozott kutatásaim körébe ugyanúgy, mint a keleti porcelánok története vagy azok mélyében vizsgált európai hatása, ezért eltekintettem közlésüktől. Mindazonáltal úgy vélem, hogy mindkét téma önálló kutatást igénylő. Helyesebbnek ítélem — a korlátozott lehetőségek miatt — a kor társadalmi, művészeti összefüggéseit kutatni, a porcelánplasztikák gazdag tematikájának, az asztali együttesek létrejöttének előidéző okait vizsgálni.”

Molnár László a chinoiserie-re vonatkozóan megállapítja még, hogy a 18. századi porcelán díszítményeire „a chinoiserie nagy hatással volt ugyan, de az egész évszázadra nem vált meghatározóvá. Utóéletének tényét elismerve is, csak egy rövidebb időszakra korlátozódott, J. G. Höroldt meissenai munkásságának korai szakaszában. Tevékenysége az egész 18. századi európai porcelándíszítés fejlődésének alakulásában kiemelkedően számottevő. Természetes (...), hogy az iparművészet valamennyi területén másként mutatkozott és ötvöződött az európai téma, az eredeti és képzeletszülte alakokkal, díszítményekkel.

Az 1730-as évekkel befejeződnek az ilyen (ti. keleties rajzú, díszítményű, jellegű) kompozíciók. A díszítés tovább fejlődik a németalföldi festészetből merített témákkal ugyanúgy, mint a Watteau, Boucher, Pater és más festők, ismert és kevésbé ismert metszők alakos, természeti tájhátterű, leheletfinomságú miniatűr kompozíciókkal. Ettől az időtől számítódik J. J. Kändler kisplasztikai művészetének egész Európára kiterjedő (szobrászati korszak) hatása, amelyben az előbbi művészek alakjai, páros és többalakos jelenetei kínálják a témákat porcelánplasztikaiban való megfogalmazásra. Ennek eredménye,

hogy a kifinomult udvari mozdulatok, a színpadok kecses, hajlékony alakjai az itáliai commedia dell'arte színpadi figurái valóban kilépnek a kulisszák közül és újra-élik színpadi beállítottságukban porcelánban megmerevedett mozdulataikkal életüket a szalonok vitrinjeiben, a terített asztalon ugyanúgy, mint az angol színház Garrick: Kitty Clive és Henry Woodward alakjai félreérthetetlen mozdulataikkal a bowi manufaktúra modelljeiben. Az egész kor társadalmi életére jellemző, hogy a párizsi szalonokban csevegők, a versailles-i tükörterem ablakmélyedéseiben suttogók kecses, előkelő színpadias mozdulataikkal, ragyogó színes viseleteikben, nemritkán idilli pásztorjelenetek szereplőiként kerülnek a nemes anyagban, a porcelánban megörökítésre.

A 18. század művészete elméleti kérdéseinek, stílusáramlatainak megítélése bonyolult összetevők vizsgálatát tette szükségessé. A kor porcelánművészete csakis a barokk és a rokokó kutatásokhoz kapcsolható. — Nem kerülte el figyelmemet, hogy az érzékiség a 18. század művészetében el nem hanyagolható. Köszönet illeti Kádár Zoltán opponensemét, hogy ezt a lényeges kérdést újabb adatokkal gazdagította. Az udvari élet valóságából kiindulva, a művészet valamennyi területén jelenléte különös hangsúlyt kap a szép és kecses, hajlékony érzéki formák, idilli témák és erotikus jelenetek megfogalmazásában.

Az európai porcelánművészet a 18. században című disszertációm opponensei, Kádár Zoltán és Kállay István véleményeikben a történettudomány és a művészet elméleti kérdéseihez fűztek pozitív értékelő megállapításokat. Mindvégig hangsúlyozták a társadalmi és művészeti összefüggéseknek általam a porcelánművészetre is vonatkoztatott elméleti kérdések helyességét, amiért köszönetemet fejezem ki. Borsos Béla opponensem alapjaiban egyetértő megállapításain túl, az iparművészeti és technikai kérdései készítették válaszadásra, további kutatásokra, amelyekért ugyancsak köszönet illeti. Az észrevételeikben elhangzott kisebb szövegbeli és fogalmazásbeli megjegyzéseiket elfogadom és szükség szerint alkalmazni is fogom.”

A bizottság Molnár Lászlónak a művészettörténet tudomány doktora címet megadni javasolta.

Az Akadémiai Kiadó gondozásában jelent meg

Fekete Lajos — Nagy Lajos

Budapest története a török korban

(Különlenyomat a Budapest története II. kötetéből)

110 oldal — 20×28,5 cm — Fve 60,— Ft

Kötetünk, mely Buda visszavételének 300. évfordulójára jelent meg, a török kori Buda, Pest és Óbuda, valamint környékük helyrajzát, gazdasági, társadalmi és kulturális életét mutatja be, tág teret szentelve a 150 éves török uralom emlékeinek. A szöveget gazdag fotóillusztrációs anyag (korabeli térképek, városábrázolások stb.) teszi szemléletessé.



Megvásárolható, illetve postai szállításra megrendelhető:

STÚDIUM Akadémiai Könyvesbolt
Budapest V., Váci u. 22.
1052

MAGISZTER Akadémiai Könyvesbolt
Budapest V., Városház u. 1.
1052

AKADÉMIAI KIADÓ Kereskedelmi osztálya
1363 Budapest, Pf. 24.

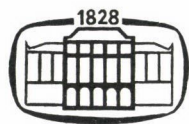
Az Akadémiai Kiadó gondozásában jelent meg

A MAGYARSÁG ŐSTÖRTÉNETE

Szerkesztette Ligeti Lajos

A kötet első kiadása 1943-ban jelent meg. Akkor sok tekintetben nagy jelentőségű volt a témának tárgyszerű, tisztán tudományos tárgyalása. A tanulmányok máig sem vesztették el aktualitásukat és értéküket. A kötetben szereplő tanulmányok: *Zsirai Miklós*: A magyarság eredete, *Ligeti Lajos*: Az uráli magyar haza, *Halasi Kun Tibor*: A magyarság kaukázusi története, *Czeplédy Károly*: A magyarság Dél-Oroszországban, *Deér József*: A honfoglaló magyarság, *Czeplédy Károly*: Keleten maradt magyar töredékek, *Kniezsa István*: Nyelvészet és őstörténet, *László Gyula*: A magyar őstörténet régészete, *Gunda Béla*: A néprajz és a magyar őstörténet, *Nemeskéri János*: Az embertan és a magyar őstörténet, *Czeplédy Károly*—*Gyóni Máttyás*—*Kossányi Béla*—*Halasi Kun Tibor*—*Deér József*—*Ligeti Lajos*: A magyar őstörténet írásos forrásai, *Zsirai Miklós*: Őstörténeti csodabogarak. Az egyes fejezetek végén gazdag bibliográfia van. A kötetet több térképvázlat és fekete-fehér képanyag egészíti ki.

289 oldal — 14×21 cm — Kötve 130,— Ft



Megvásárolható, illetve postai szállításra megrendelhető:

STÚDIUM Akadémiai Könyvesbolt
Budapest V., Váci u. 22.
1052

MAGISZTER Akadémiai Könyvesbolt
Budapest V., Városház u. 1.
1052

AKADÉMIAI KIADÓ Kereskedelmi osztálya
1363 Budapest, Pf. 24.

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda főigazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat nyomdába érkezett: 1986. szeptember 16 — Terjedelem: 12 (A/5) ív

87.15216 Akadémiai Kiadó és Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Hazai György

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

МАРИЯ ПОТЗЛ-МАЛИКОВА:	Zur Porträtmalerei Franz Anton Palkos (Портретная живопись Франц Антон Палко)	1
-----------------------	---	---

ИССЛЕДОВАНИЕ

КОВАЧ, ЕВА:	Шесть лет в исследовании ансамбля венгерских коронационных знаков	25
МАРОШИ, ЭРНЕ:	Венгерская корона в нынешней исследовании и в популярной литературе	35
ЛОВАГ, ЖУЖА:	„Дикие побеги” в работе при исследований короны	49
БЕРТЕНИ, ИВАН:	Несколько вопросов о геральдике венгерских Анжу	56

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ МАТЕРИАЛИ

СИЛАРДФИ, ЗОЛТАН:	Иконография Вацкой картины Карел фон Савой	68
СВОБОДА Д., ГАБРИЕЛЛА:	Портреты Кароя Брокки о королеве Виктории и о принце Альберт ...	71
БЕЛЛАК, ГАБОР:	Дюла Бенцур: Крещение Вайка, 1875	75
ПУСТАИ, ЛАСЛО:	Портрет Игнаца Рошковича о Святом Иштване на Жолнаи-керамике ...	78

ОБЗОР

<i>Дерчени, Деже:</i> Охрана памятников истории и культуры Венгрии. Ежегодник Ведомства по охране памятников истории и культуры IX. Будапешт 1984. 600 страниц 449 иллюстрации (издание Информационного Центра Строительства)	81
<i>Шиша, Йозеф:</i> Le Neogotico in Europa nel XIX e XX Secolo (Неоготика в Европе в 19-ом и 20-ом столетиях) Международная научная конференция, Павиа-Милан, 25–28-ого сентября 1985-ого года	82
<i>Ружа, Дердь:</i> Татлин. Редактировала Лариса Алексеева Жодова. Издательство Корвина (Будапешт 1984)	85

ДИСКУССИЯ

БОРШОШ, БЭЛА	»Стилеобразующая роль материала и техники в истории европейского стекольного искусства« — спор докторской диссертации	89
МОЛНАР, ЛАСЛО:	»Европейское искусство фарфора в 18-ом веке« — спор докторской диссертации	90

TABLE DES MATIÈRES

ÉTUDES

MARIA PÖTZL-MALIKOVA:	Zur Porträtmalerei Franz Anton Palkos (Sur la peinture de portraits de Franz Anton Palko)	1
-----------------------	---	---

RECHERCHE

KOVÁCS, ÉVA:	Six années de la recherche au sujet des insignes royaux hongrois...	25
LOVAG, ZSUZSA:	Les détours de la recherche de couronne	35
MAROSI, ERNŐ:	La couronne hongroise dans la recherche contemporaine et dans la littérature populaire	49
BERTÉNYI, IVÁN:	Quelques questions de la héraldique des Anjou en Hongrie.....	56

DOCUMENTATION

SZILÁRDFY, ZOLTÁN:	L'iconographie du tableau de Carel van Savoy à Vác.....	68
SZVOBODA D., GABRIELLA:	Portraits de la reine Victoria et du prince Albert, oeuvres de Károly Brocky	71
BELLÁK, GÁBOR:	Gyula Benczur: Le baptême de Vajk, 1875 et le concours de 1869...	75
PUSZTAI, LÁSZLÓ:	Une céramique de Zsolnay avec image du roi Saint Étienne, peint par Ignác Roskovics	78

REVUE DE LIVRES

<i>Dercsényi, Dezső:</i> La protection des monuments historiques hongrois. Annuaire de l'Inspectorat National pour la Protection des Monuments historiques Vol. IX. Budapest 1984. 600 pages, 449 planches (Édition du Centre d'Information de Batiment)	81
<i>Sisa, József:</i> Il Neogotico in Europa nel XIX e XX Secolo (La néogothique en Europe aux XIX ^e et XX ^e siècles) Conférence Internationale Scientifique, Pavía—Milano, 25—28 septembre 1985.....	82
<i>Rusza, György:</i> Tatlin (Publication rédigée par Larisa Alexeievna Jadova) Édition Corvina, non datée (Budapest, 1984)	85

DISCUSSION

<i>Borsos, Béla:</i> Le rôle formant de style de la matière et de la technique dans l'histoire de l'art verrière en Europe — discussion sur les thèses du doctorat	89
<i>Molnár László:</i> L'art du porcelaine du 18 ^e siècle en Europe—discussion sur les thèses du doctorat	90

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest V., József nádor tér 1., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizethető és példányonként megvásárolható az *Akadémiai Kiadónál* (1363 Budapest, Alkotmány utca 21., tel.: 111-010) és az *Akadémiai Kiadó Stúdium* (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.: 185-881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 232, — Ft,

Egy szám ára: 58, — Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat (H-1389 Budapest, Pf. 149).



MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

AKADÉMIAI KIADÓ • 1986 • XXXV. ÉVF. 3-4. SZÁM

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ

1986/3—4

SZERKESZTI:

MOJZER MIKLÓS

SZERKESZTŐ BIZOTTSÁG:

BATÁRI FERENC, DERCSÉNYI DEZSŐ, MRAVIK LÁSZLÓ, NAGY ILDIKÓ,
PROKOPP MÁRIA

TECHNIKAI SZERKESZTŐ:

JÁVOR ANNA

TARTALOMJEGYZÉK

TANULMÁNYOK

SINKÓ KATALIN:	A profán történeti festészet Bécsben és Pest-Budán 1830—1870 között	95
SZVOBODA D. GABRIELLA:	A budapesti falképfestészet vázlatos áttekintése 1863-tól 1903-ig	133

KUTATÁS

TELEPY KATALIN:	Iványi Grünwald sajátkezű és hamisított képeiről	173
KÖVÁGÓ SAROLTA:	Az „ismeretlen” Biró Mihály. Száz éve született a „vörös kalapácsos ember” megalkotója	182
POGÁNY Ö. GÁBOR HETVENÉVES BIBLIOGRÁFIA		185

SZEMLE

Nagy Ildikó: Magyar művészet 1919—1945. I—II. Szerkesztő: Kontha Sándor. Akadémiai Kiadó, Budapest 1985. (A magyarországi művészet története. Főszerkesztő: Aradi Nóra, 7. kötet)	202
---	-----

A PROFÁN TÖRTÉNETI FESTÉSZET BÉCSBEN ÉS PEST-BUDÁN 1830–1870 KÖZÖTT [1]

Bevezetés

A magyar művésznövendékek útja 1870 előtt túlnyomó részben Bécsbe, a bécsi Akadémiába vezetett. A bécsi Akadémia, mely 1726-tól császári intézmény volt, a művészeti oktatás területén az egész Monarchia érdekeit szolgálta, a birodalom számára alapították: hallgatói nemzetiségüktől függetlenül 1849-ig ingyenes oktatásban részesültek. [2] Ez volt tanulmányaik első állomása, melyet gyakran itáliai tanulmányút, a század közepétől kezdve egyre gyakrabban müncheni akadémiai képzés követett. [3]

Fleischer Gyula 1935-ben tette közzé a bécsi Akadémián megfordult magyar és erdélyi festőművészek, szobrászok, építészek névsorát. [4] E szerint 1726-tól 1900-ig 1500-nál több magyar hallgatója volt az intézetnek. Ez a szám igen jelentékeny, azonban azt a közvetlen vagy közvetett hatást, melyet ezek a tanulmányok vagy szélesebb értelemben a bécsi művészeti élet az általunk választott korszakban a magyar festészetre gyakorolt, önállóan még nem vagy kevésbé kutatták. A monográfiák, összefoglaló művek szerzői gyakran emlegetik a bécsi tanulmányokat, ezek közvetlen hatását azonban inkább negatívumaikban ragadják meg. Sokszor panaszozzák a bécsi művészet „sorvasztó hatását” anélkül, hogy azt konkrét művekhez, személyekhez vagy festőcsoportokhoz kötnék.

Művészettörténeti irodalmunk Bécs művészeti hatását, befolyását elutasító, vagy immel-ámmal elfogadó felfogása mögött a reformkori nemzedék magatartásának, véleményének késői visszhangját sejthetjük. A függetlenségi törekvések egyik célja az önálló magyar művészeti élet megteremtése, melynek a kor felfogása szerint nélkülözhetetlenül fontos feltétele az önálló magyar művészeti Akadémia. Művészettörténészeink a függetlenségi törekvések igazolásának lendületében elsősorban a bécsi és magyar művészeti törekvések eltérő jellegének regisztrálását érezték fontosabbnak a hasonlóságok és kapcsolatok felismerésénél. A reformkori magyar forrásokra támaszkodó művészeti irodalom figyelme inkább Pest és Bécs művészeti életének különbözőségeire, mint a kapcsolatok feltárására irányult.

Sajátos jelenség az is, hogy amíg külföldön az akadémiai művészeti életben egyre szűkülő sugarú körben hatottak, Magyarországon a küzdelem magáért az akadémiáért folyt. [5] A századforduló után írott jelentős összefoglalások — Szana Tamás és Lyka Károly munkái — ugyancsak a források fent említett, hagyományos Bécs-ellenességére támaszkodtak. [6] Neheztelte az Akadémia szerepének felismerését számukra az is, hogy saját koruk művészeti törekvései — melyeknek maguk is szószói voltak — túlnyomórészt ez ellen az intézmény ellen irányultak: a modern művészet akadémia-ellenes volt. Mindez nem kedvezett az ilyen irányú kutatásoknak.

A jelen elemzés célja: vizsgálni és egybevetni az osztrák és magyar művészeti kapcsolatok egy szegmen-tumát az 1830–1870 közötti időszakban. Az osztrák művészetben a romantika és realizmus előretörésének kora ez. Ebben sajátos szerepet játszott a bécsi Akadémia, mely a különböző művészeti törekvések vízváltatója volt. Éltek még a hagyományos akadémiai doktri-

nák, a különféle művészecsoportok ezek mellett vagy ellen sorakoztak fel. Az osztrák művészeti élet csoportosulásai, különféle törekvései nem voltak hatástalanok a magyar művészekre vagy művészetre sem. A magyar festők kapcsolódása e mozgalmakhoz, vagy távolmaradásuk attól, a magyar művészet e korszakának sok jellemző vonását tárja fel. Ezért az akadémiai hatást tágabban értelmezzük és figyelembe vesszük az akadémián kívüli mozgalmakat, törekvéseket is, éppen azért, mert azok maguk sem voltak bizonyos értelemben függetlenek magától az akadémiától, hanem igen gyakran annak „szecesszióját” jelentették.

Az akadémia-ellenes törekvések képviselői nemegyszer megtalálták az utat magába az Akadémiába is. A nazarenusok mozgalmát elutasító Akadémia például a nazarenusokkal rokonszenvező Leopold Kupelwiesert és Joseph von Führichet végül befogadta tanárai sorába. Waldmüller kiválása előtt maga is professzori rangban volt. Az Akadémiát elhagyó Karl Rahl 1863-ban ismét meghívták a történelmi festészet professzorának.

A bécsi Akadémia magyarországi hatásának vizsgálata tehát elsősorban ezen intézmény céljainak és törekvéseinek magyarországi visszhangjára terjed ki, figyelemmel van azonban az egyes műfajokon belül érvényesülő kompozíciós és felfogásbeli analógiákra is, amelyek a két művészeti terület közötti kölcsönhatást és különbözőségeit szemléltetik. [7]

A bécsi Akadémia császári, összbiródomi intézményként működött kezdetől fogva mindvégig. A legelső kérdés, ami ebből kifolyólag felmerül: mennyiben volt az összbiródomi, uralkodói szándékok kifejezője? Bonyolult történeti helyzetek és folyamatok túlságosan leegyszerűsítése volna, ha az általunk vizsgált időszakot tekintve, pusztán a centralizáló törekvések kiszolgálójának tekintenénk ezt az intézményt. Az újabb kutatások az 1848 előtti korszak történeti folyamataiban kimutatták mind a többféle centralizáló erő párhuzamos összefonódását, mind a különböző nemzeti mozgalmak sokarcúságát és összetettségét. Az a bonyolult összkép, amelyet a különböző társadalmi rétegek centralizáló, illetve föderalista irányzatainak küzdelmei, a Monarchia különböző népeinek nemzeti törekvései, végül a kulcsszerepet játszó *nagynémet*, illetve *kisnémet* mozgalmak rajzolnak elénk, nehézzé teszi a különféle társadalmi erők és intézmények kapcsolatának egyértelmű elhatárolását. [8] A fenti kérdésre válaszolva ezért — vállalva egyúttal az általánosításból adódó torzulás elkerülhetetlen kockázatát — azt állapítjuk meg, hogy a bécsi Akadémia a század elejétől 1848-ig állt az abszolutisztikus centralizmus befolyása alatt, illetve volt annak eszköze. Ehhez a megállapításhoz azonban hozzá kell tennünk néhány fenntartást.

Az abszolutisztikus centralizmus-eszmény és érvrendezere a 18. század öröksége volt és igen sok vonást őrzött meg a felvilágosodás hagyományaiból. Ez az irányzat a német jellegű *Übernationaler Gesamistat* felülről történő megvalósítását tűzte ki célul. Mereven szemben állt a nemzeti törekvésekkel, azonban — a felvilágosodásból örökölt hagyományoknak megfelelően — hajlandó volt bizonyos, központilag engedélyezett polgári reformokra. Az abszolutisztikus centralizmus eszköze és kiszolgálója

a nemzetietlen bürokrácia és a túlnyomó többségében osztrák nemzetiségű tisztikar volt, mely a tényleges hatalmat a Polizeistaat módszereivel gyakorolta. A Metternich protektorátusa alatt álló bécsi Akadémia az 1840-es évekig ennek a hatalmi csoportnak kétségtelen befolyását mutatta.

Az abszolutisztikus törekvések mellett azonban már a forradalom előtti időszakban jelentős tényező volt az alkotmányos centralizmus talaján álló osztrák liberális burzsoázia, mely a centralizációt illetően természetesen szövetséges volt az udvarnak, de nem értett egyet vele az abszolutizmust illetően. A forradalom után e csoport képviselői a kormányba is bekerültek (Bach, Schmerling). E két centralisztikus hatalmi csoportosulás — az udvar és a pénzarisztokrácia — egységes volt a nagyméret koncepciót illetően is.

Az 1866-os porosz győzelem, a nagyméret illúziók összeomlása nyomán a centralizáció híveivel szemben azonban nagyobb befolyáshoz jutottak a — többféle irányzatot magában foglaló — föderalizmus hívei.

A bécsi Akadémia az abszolutisztikus centralizmus kétségtelen befolyása mellett már a forradalom — 1848 — után fokozatosan a liberális burzsoázia centralista csoportjának hatalmi köréhez közeledik.

A különféle társadalmi csoportosulások eltérő eszméi világa, társadalmi, politikai felfogása az akadémia-ellenes törekvések hátterében kétségtelenül kitapintható. Nem tekinthetjük véletlennek, hogy a bécsi Akadémián a környező közép-európai fejlődéshez, különösen más német akadémiákhoz képest oly későn és felemás módon tűntek fel, jelentkeztek a nemzeti színezetű törekvések.

Voltak ugyan — különösen a forradalom alatt — olyan körök is, melyek az Akadémiát sajátosan osztrák nemzeti intézetté kívánták fejleszteni, mégis, megállapíthatjuk, hogy a vizsgált időszakban túlnyomó részben a centralizáló törekvések befolyása érvényesült.

A nemzeti ideológiát tükröző törekvések, a nemzeti művészet gondolata az Akadémián kívül született meg. E tényhez azonban rögtön azt is fontos hozzáfűzni, hogy nem szeparatista körök, hanem a Monarchia létével egyetértő, csupán az abszolutizmust és a centralizmust elutasító mozgalmak kebelében. A többarcú centralizmussal szemben ugyanis több centrifugális irányzat: feudális-arisztokratikus, és a polgári liberális föderalista mozgalom érvényesült.

A nemzeti, rendi igényekre fogékony feudális föderalizmus jellegzetes képviselője volt a nemzeti és egyben birodalmi patriotizmus apostola, Josef Hormayr is, akinek szerepéről a későbbiekben még szólnunk. Már a forradalom előtt is létező erő volt — háttérbe szorítva — a polgári liberális föderalizmus irányzata.

A különféle művészeti törekvéseket természetesen nem lehet közvetlenül egyik vagy másik társadalmi-politikai csoportosuláshoz kötni. Megállapításaink csupán azoknak a kérdéseknek a megválaszolására korlátozódnak, hogy az Akadémia a tárgyalt időszakban milyen mértékben állt a változó tartalmú centralizmus befolyása alatt, illetve a különböző társadalmi igények nyomán kiütőköző akadémia-ellenes törekvések végül milyen változásokat hoztak létre magában az Akadémiában. A bécsi Akadémia nemcsak a különböző osztrák és birodalmi erők ütközéspontjában állt, mint intézmény is célpontja volt a nemzeti törekvések ostromának. A magyar fejlődés viszonylatában itt arra összpontosítjuk figyelmünket: hogyan kapcsolódott a sajátos magyar történelmi festészet az Akadémia által képviselt, illetve a vele szemben álló művészeti törekvésekhez?

Az európai akadémiák szemléletére folyamatos hullámokban gyakorolt befolyást a francia Akadémia és az ezt közvetítő német fejlődés. Az osztrák—német viszony nemcsak politikailag, de a művészeti áramlatok és irányzatok vonatkozásában is meghatározó tényező. A Monarchián belül Bécs és München, Bécs és Düsseldorf kapcsolata ellentmondásos, de alapvető szerepű, nemcsak a bécsi Akadémia, de a birodalom más nemzeti mozgalmai, így a magyar fejlődés számára is.

Az akadémiai oktatás középpontjában az ún. *historiai* tárgyak álltak. Tanulmányunkban ezért elsősorban erre

a műfajra koncentrálnunk, ezen belül elsősorban a világi historizáló történelmi festészet kialakulására. Az újabb, divatosabb vált műfajok — elsősorban a zsánerfestészet — nem kapott teret az akadémiákon. A 19. század festészetének progresszív áramlatai pedig éppen az *akadémián kívüli* műfajokhoz, a táj- és életképfestészetek köthetők. Bécs művészeti élete ebben a tekintetben különösen gazdag volt. A polgári fogantatású osztrák zsánerfestészet a kialakuló magyar festészetre is jelentős befolyást gyakorolt.

A különféle akadémiai tanulmányok hatását a magyar festőkre a korszak majd minden kutatója szívesen, noha bizonyos negatív hangsúllyal emlegeti. Az egyes életművek vizsgálata során számba veszik a mestereket erősen befolyásolókat, általában feltételezve az akadémiák professzorainak közvetlen hatását. Ez a hatás alkalmakként szemléletesen bizonyítható (Rahl—Lotz, Than; Waldmüller—Zichy; Piloty—Benczur stb.), más esetekben nem.

A személyes stílushatások mellett kevesebb figyelmet szokás fordítani az intézményrendszer, illetve az egykorú művészeti élet struktúrájából következő sajátosságokra.

Az intézmények közül kétségtelenül legfontosabbak voltak egész Európában maguk az akadémiák, melyek nemcsak mint oktatási intézmények, hanem mint *felsőbb hivatalok* is működtek. Döntő szerepük volt a nagyobb állami és egyházi megrendelések odaítélésénél, hatáskörük közé tartoztak — mai kifejezéssel élve — a királyi vagy császári „állami kultúrpolitikának”.

A polgári élet — immáron a rendiség intézményeitől elválv — konstitúciói, a polgári társadalmi struktúra fontos elemei voltak a különféle egyetek, melyek működési teret adtak — immár előjogoktól függetlenül — a különböző célokból társuló polgároknak.[9] Az állami befolyás alatt álló akadémiákkal szemben ezért szinte mindenütt Európában alakultak polgári műpártoló egyetek, amelyek elsősorban az akadémiákon kívül álló, azok szemléletét többé-kevésbé elutasító művészeket és műbarátokat egyesítették, megteremtve az anyagi lehetőségeit is a hivatalos megbízásokból kizárt akadémia-külvilági művészek számára.

A magyar művészeti fejlődés fontos sajátossága az a — fentebb már említett — törekvés, mely az akadémia hazai intézményrendszerének — mint az önálló magyar kultúrpolitika intéstitúójának megszerzésére irányult. De éppen olyan fontos és jelentőségéhez mérten még nem interpretált az a tény is, hogy — bár nem volt önálló akadémiánk — annak polgári szemléletű „ellenzéke”, a Pesti Műegylet már 1840-től funkcionált.[10]. A Pesti Műegyletben rendszeresen kiállító — a bécsi Akadémia „ellenzéke” sorolható — művészek munkásságát, a hasonló szemléletű polgári magyar piktúrával együtt, egy még virtuálisan nem, csupán igényekben élő magyar „akadémiai” szemlélet alapján ítélte meg a korabeli kritika egy része. E szemlélet későbbi továbbélésével a művészettörténelmi irodalomban szinte mindmáig találkozhatunk. Az akadémia-külvilági műfajok — a hazai zsáner- és tájfestészet — is sok szálon kötődik e korban a bécsi és német művészethez, e kapcsolatok feltárása azonban túlhaladja választott témánk határait.

A történelmi festészet Bécsben és az Akadémia

Az akadémiai doktrínák nem rekedtek meg az intézmények falai között. Többségük évszázadokig ható, minden művészettel foglalkozó ember által ismert közhalál volt. Közülük a műfajok hierarchiája volt az egyik legismertebb, mely többet jelentett a művek tematikai felosztásánál. E hierarchikus szemlélet szerint az allegória és a történelmi a magasabb műfaj, ezek jelentik az alkotó művészi tevékenység felsőfokát: igazi mesternek csak a történelmi-festő tekinthető.[11]

Ez az akadémiai alapprincípium Bécsben is érvényesült. A történelmi festészet felsőbbségének ez a dogmája azonban önmagában tekintve mégsem volt önmagával azonos a 19. század elején és végén: fokozatos belső változáson, értelemmodosuláson ment át. Az értelemmodo-

sulás egyik oka: a festészetnek ez az ága volt az, amely egyben a vezető rétegek ideológiáját hordozta.

A 19. század művészeti törekvései megtépázták a hierarchia csúcsán álló műfajok presztízsét. A realizmus előretörésével az Akadémia által korábban alábecsült *Gattung-festészet*, a zsáner- és a tájfestészet szerepe megnövekedett. Annak ellenére, hogy a 19. századi historizáló történeti festészet magába szívtá az uralkodó osztályok vagy az uralomra törő rétegek aktuális ideológiáját, az alárendelt műfajok — a polgári és paraszt zsáner, valamint a veduta műfaja — sokat átvettek ebből az ideológia-hordozó szerepből.

Az alábbi fejezetekben a bécsi Akadémia történeti festészetének felfogásváltozásait és az akadémia-ellenes törekvéseket tárgyaljuk. Ezek az alkalmanként polarizálódó, nemegyszer azonban összefonódó irányzatok jelentették az éppen születő magyar nemzeti festészet forrásvidékét is. Vázoljuk a bécsi akadémiai — és akadémán kívüli — történeti festészet és a magyar nemzeti tematika viszonyát is.

A történeti festészet helyzete a század elején a bécsi Akadémián

A klasszicizmus mint stílus és eszmevilág uralkodó kánon volt a 18. század végén az Akadémián, különösen Friedrich Heinrich Füger igazgatói kinevezésével. Igaz ugyan, hogy maga Füger 1806-ban már megvált az intézettől, de követői: Hubert Maurer, aki 1818-ig, Franz Czaucig, aki 1828-ig, Johann Baptist Lampi, aki 1830-ig, végül Johann Ender, aki 1850-ig volt a történeti festészet professzora — továbbra is ezt a szemléletet képviselték. [12].

Ami a történeti festészet témaköreit illeti, az Akadémia festőit nem igen befolyásolta nemzeti meggyőződés. Nemcsak sajátosan osztrák vagy német történeti jeleneteket, hősokeket választottak képeik tárgyául. Az a történeti festészet, melyet a bécsi Akadémián a század elején tanítottak és műveltek, nem határolta el élesen a vallásos, illetve történeti témákat. A felvilágosodás racionalizmusa

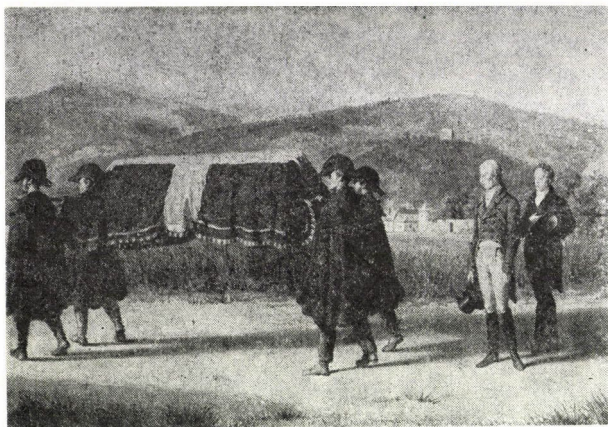


1. Peter Krafft: *A honvéd búcsúja*, 1813. Wien, Österreichische Galerie

az egyházi témákat is áthatotta, sok tekintetben megváltoztatta. A csodás elemek háttérbe szorultak, a szent jelenetek valószínűsége nagyobb hangsúlyt kapott, Füger vagy Maurer oltárképei voltaképpen történelmi jelenetekként hatnak. Ezt a benyomást fokozza és szolgálja az is, hogy ezeknek a műveknek a kompozíciói gyakran támaszkodtak az itáliai vagy a 17. századi francia festészet élőképeire, sémává vált történeti, vallásos ábrázolások kompozícióira. [13]. A vallásos művészet racionalizálásának tendenciája nem elmélyítette, hanem éppen elmosta a különbséget a vallásos és történelmi ábrázolások között. Az akadémiai szemlélet szerint a história fogalmához a *szenthistóriák* éppúgy hozzátartoztak, mint a klasszikus irodalom ismert jelenetei. [14] A 18. század-



2. Peter Krafft: *I. Ferenc császár ünnepélyes bevonulása Bécsbe a párizsi béke megkötése után* 1814-ben, 1828. Wien, Hofburg



3. Peter Krafft: I. Ferenc császár egy szegényember holttestét kíséri, 1834. Wien, Österreichische Galerie

ban a történettudomány ismeretanyaga, a kutatás fogalom és eszköztára jelentősen kiszélesedett, a populáris történelemtanításban azonban a kétféle *história*: a bibliai és világi történelem hosszú együttélésével találkozhatunk. A *história* műfajába nem csupán a speciálisan osztrák vagy német, netán birodalmi témák tartoztak, hanem a mitológiai korok klasszikus témái, irodalmi művek közismert jelenetei.[15].

A tizes-húszas évek nemzeti színezetű mozgalmaira, a nazarénusok és követők művészetére az akadémiaellenes törekvések kapcsán később térünk ki.

Maga a birodalmi intézet 1831-ig, illetve 1840-ig Kupelwieser és Führich kinevezéséig elzárkózott e mozgalom elől.[16] Az aktuális *birodalmi* vagy inkább *dinasztikusnak* nevezhető tematikát — az akadémiai tanárok közül — Peter Krafft művelte a legnagyobb hatással.[17] Krafft képei azonban — ahogyan az a továbbiakból is kiderül — néhány kivételtől eltekintve nem a régmúlt, hanem a közelmúlt és jelen *történelmi* eseményeit ábrázolják. Képeinek stílusa, hatásos realizisztikus kompozíciói meghaladták az akadémiai klasszicizmus képviselőinek — Maurernek vagy Lampinak — konzervatív felfogását és sok tekintetben közel álltak a francia hivatalos festészet stílusához, elsősorban Jacques Louis David, Antoine Jean Gros, François Pascal Gérard műveivel.[18]

Krafft 1823-tól 1828-ig tanított az Akadémián, ekkor a Belvedere igazgatójává nevezték ki. Bár rövid ideig oktatott, friss szemléletével, melyet a Davidnál eltöltött tanulmányai a modernség nimbuszával is beragyogtak, jelentős befolyást gyakorolt a fiatalokra. Tanítványai: Peter Fendi, Franz Eybl, Joseph Danhauser, Ferdinand Georg Waldmüller, Moritz von Schwind az osztrák életképfestészet megújítói lettek.[19]

Krafft egyik alapítója a bécsi Műegyletnek is, mely csakhamar a polgári törekvések fórumává nőtte ki magát. Rudolf Arthaberrall és H. Habermannal együtt már 1818-ban proponálta egy ilyen szervezet megalakítását. Az ötletet Carolina Augusta császárnő is pártfogolta. A tényleges megalakulásra azonban csak 1830-ban került sor. A bécsi Műegylet kiállításain az imént felsorolt Krafft tanítványok játszották a főszerepet.[20]

Krafft legendássá vált művei: „A honvéd búcsúja” (1813) (1. kép) és „A honvéd hazatérése” (1820) hatásos életképek, a *história*i műfaj kolosszális méreteibe öltöztetve.[21] Monarchikus, hazafias képei nyomán Krafftot úgy emlegették, mint az első történelmi festőt a Monarchiában. („Károly főherceg az asperni csatában” 1812. — „Károly főherceg és vezérkara az asperni csatában” 1819. — „Schwarzenberg herceg bejelenti a győzelmet a lipcei csatában” 1813.) Történelmi képeinek zsányszerű felfogása igen megfelelt az udvar igényeinek, elvárásainak.[22] A Burg számára készített képsorozatán — I. Ferenc császár életének jelenetein — a kormányzási szisztéma „familiáris jellegét” hangsúlyozta. A képek

témája: „Ferenc császár hazatérése Pozsonyból 1803-ban” — „A császár ünnepélyes bevonulása Bécsbe a párizsi békekötés után 1814-ben” (2. kép) és a „Császári pár első kikocsikázása I. Ferenc súlyos betegsége után 1826-ban”. Ideológiai értelemben ezek a művek szintén a polgárság és a császár kapcsolatát voltak hivatva hangsúlyozni, amint azok a művek is, melyeket Krafft Carolina Augusta császárnő megbízására festett. („Ferenc császár egy özvegyet fogad” 1837. — „Ferenc császár egy szegényember holttestét kíséri” (3. kép). — „Ferenc császár átvisz egy embert a Laxemburgi tavon, aki őt erre megkérte, anélkül, hogy az felismerte volna” stb.[23] A császári ház által megrendelt művek szemlélete szoros kapcsolatban áll a Habsburgok hagyományos pietisztikus ideológiájával, mely szívesen hangsúlyozta az „alázatosság” erényét.[24] Krafft képein a császár és népe — mely itt elsősorban a polgárságot jelenti — közvetlen kapcsolatban állnak, mintha feledtetni akarnák a feudális hierarchiát.

Műveinek sorában szinte társtalannul áll heroizáló törekvésével a magyarok megrendelésére készített „Zrínyi kirohanása” című műve, melyre a magyar történelmi festészet tárgyalásakor még vissza kell térnünk.

A nazarénus mozgalom és a történelmi festészet

Az irodalmi romantika már a 18. század végén jelentős alkotásokat — mondhatni programműveket — hozott létre. A kelet-közép-európai fejlődés szempontjából elsősorban a német romantika irányadó szerepével kell számot vetnünk. E tekintetben különösen fontos Goethe „Von deutscher Baukunst”-ja, amely 1772-ben és Wilhelm-Heinrich Wackenroder: „Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders” című műve, amely 1797-ben jelent meg.[25] Mind a két mű a hajdani német *nemzeti művészet* fényes álomképét festette a korabeli olvasó elé. Goethe a *strasbourgi* dóm építőjének, Erwin von Steinbachnak *nemzeti* zsenijét, Wackenroder a *német nemzeti festészet* apostolát, Dürert fedezte fel a német közönség számára.

A képzőművészeti romantika az új század gyermeke. A század fordulója a nemzeti érzés, a nemzeti egységtörekvések új fellendülésének kora a közép-európai népek, köztük a németek történetében. A Napóleon elleni harc — legalábbis érzelmileg — egységessé kovácsolta az apró államocskákban élő németseget.

A fiatal nemzedékekre mindez mély benyomást gyakorolt. A bécsi akadémiai növendékek egy kis csoportja — többségében ott tanuló német diák — 1809-ben megalapította középkori festőcéhek patrónusáról, Szent Lukácsról elnevezett művészeti társaságát. Az alapítók: Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Joseph Wintergerst, Joseph Sutter, Johann Konrad Hottinger voltak. A *Lucasbund* nem tudott kibékülni az akadémiai oktatás izlésnormáival, az antik és reneszánsz minták uralmával és a régi német festészet egyszerűségét és érzésgazdagságát állította szembe az üres akadémiai modorral.[26] A mozgalomnak nem volt deklarált programja, szembenállásuk az Akadémiával nem vezetett nyílt konfliktusokhoz. Tanáraiknak — Maurernek és Petternek — praktikus racionalizmusával szemben a *vallás és a művészet* szoros kapcsolatát, sőt *romantikus azonosságát* hirdették: a művészet számukra etikus tartalmú életprogram volt.[27] A *Lucasbund* tagjai 1809-ben egy kivétellel Rómába költöztek, s ott a San Izidoro kolostorban dolgoztak tovább közösen programjuk megvalósításán. Később, mikor már mindannyian megbékélve tértek vissza a külföldre közép-európai akadémiai kebelébe, hatásos programképeken hirdették a művészet és vallás általuk vallott egységét. Overbeck „A vallás diadala a művészetben” (1831); Philipp Veit „A vallás bevezeti Németországba a művészetet” (1834); Führich a „Kereszténység bevezetése Németországba” című híres alkotásaikban nagyhatalmú képi megfogalmazását is adták a romantika eme „hittételének”.[28]

Visszatérve a bécsi kezdetekhez, meg kell jegyeznünk, hogy a *Lucasbund* tagjainak újkeletű vallásossága nem

volt független a bécsi vallásos élet sajátos jelenségeitől. 1808-tól 1820-ig a császárvárosban működött Klemens Maria Hofbauer redemptorista páter.[29] Működése nyomán fellendült Bécs vallásos élete. Körébe tartozott Zacharias Werner, Adam Müller, Friedrich és Dorothea Schlegel is.[30] Magyar hívei közül az idős Széchényi Ferencet kell megemlítenünk.[31] Friedrich Schlegel 1809-től élt Bécsben. Testvére, a nem kisebb hatású August Wilhelm pedig 1808-ban 15 előadást tartott itt a keresztény vallás hatásáról az emberi gondolkodásra. A vallásos felbuzduláson túlmenően a hazai tematikájú művészet igénye is e körben jelentkezett nagyobb erővel. A Bécsben élő német romantikus írók 1810 körül Friedrich Schlegel házánál jöttek össze, közöttük J. v. Eichendorff, Theodor Körner, a két Brentano és Zakarias Werner is, hogy csak a legismertebbeket említsük. Friedrich Schlegelt 1809-ben Metternich kinevezi udvari titkárrá, majd 1813-ban megbízást ad neki az össznémet alkotmány kidolgozására.[32]

Az újkeletű hofbaueri—schlegeli romantikus vallásosság jól illeszkedett abba a képbe, melyet a napóleoni háborúktól megrendült Monarchia önmagáról, mint a kereszténység és civilizáció védelmezőjéről propagált. A kor a Napóleon elleni felszabadító harc lelkesedésétől fűtött franciaellenesség és a forradalomból való kiábrándulás kora is. A Bécsben gyülekező német romantikusok Ausztriát a „pogány” franciákkal vívott „keresztes-háború” hősenek tekintették.[33] E romantikusok irodalmi munkássága teremtette meg azt a szellemi hátteret, mely a később megalakult Szent Szövetség politikai valóságának ideológiai bázisát alkothatta. Hofbauerrel kapcsolatot tartottak fenn az udvar bizonyos körei is, köztük a mélyen vallásos Mária Ludovika császárné. A romantikus vallásos mozgalom és az osztrák politikai élet egybefonódása, ötvöződése kétségtelenül újabb állomást jelentett a Habsburg ideológia fejlődéstörténetében.[34]

Fontos körülmény, hogy Metternich, aki 1810-től az Akadémia kurátora volt — bár rokonszenvezett a nazarénus kör néhány tagjával — szívesebben látta a felvilágosodásból örökölt, nemzetileg indifferens témákat. A nazarénusok törekvéseit maga elutasította, ebben „teutonizmust” látott. A felvilágosodott abszolutizmus szellemében szemben állt az újkatolikus törekvésekkel is, noha annak nyílt ellenzőjeként soha sem lépett fel. Valószínű, hogy az ő befolyásának köszönhetően tartotta magától távol az Akadémia a harmincas évekig az „ő-német” törekvéseket.[35]

Az Akadémia a hivatalos művészeti oktatásban a negyvenes évekig megőrizte *nemzetek feletti*, birodalmi jellegét. Ezzel természetesen nem akadályozhatta meg a nemzeti festészeti irányok kibontakozását.

A sajátos német, illetve birodalmi osztrák nemzeti művészet kialakulásának részletes rajzát itt nem vázolhatjuk fel, csupán néhány, a kor hangulatát, törekvéseit megvilágító mozzanatot érdemes felidézniük, hiszen a német nemzeti ébredés egybeesett a Monarchia más népeinek hasonló törekvéseivel, sőt bizonyos értelemben azoknak inspirálójá, némely tekintetben forrása volt.

Friedrich Schlegel már 1803-ban a német nemzeti művészet programját hirdette.[36] Schlegel nyomán egyre szaporodtak a nemzeti tematikát sürgető cikkek, tanulmányok. M. V. Colin 1811-ben a *művészet nemzeti szelleméről*, 1819-ben a *művészet és állam viszonyáról* értekezett.[37] A másik Schlegel, August Wilhelm így emlékezett vissza a drámai művészetről és irodalomról tartott nagy sikerű bécsi előadására: „A régi német dicsőség felidézése . . . hazafiasan szent érzületeket keltett . . . Általános megilletődöttség volt érezhető. A sokszorosan megosztott németek érzik egységüket, s ebben az érzésben, amelynek szószólója kell hogy legyen az író, a szónok, borús kilátásaink ellenére felemelő érzés sejlik, megsejtése népünk nagy és halhatatlan hivatásának.”[38]

A német nemzeti gondolat, a német egység megteremtésének igénye azonban a kérdések kérdését vetette fel az osztrák politika számára: az osztrák németiség birodalomtól való kiszakadásának rémképét, a többnemzetiségű Monarchiában a nemzeti széthúzás veszélyét. A politika nem maradt tétlen a német egység kérdésében; 1815-ben

Bécsben megalakult a Német Szövetség. Ebben a század utolsó harmadáig próbált vezető szerepre törni a Habsburg politika, rivalizálva a poroszokkal. Amint tudjuk, végül is sikertelenül.

A német nemzeti fellendülés felszította a Monarchia nem német népeinek nemzeti öntudatát is. Schlegelék hatása kimutatható a Monarchia nemzeteinek irodalmában, a magyarban is.[39]

Friedrich Schlegel történelemfilozófiai előadásai az osztrák uralkodóház és a keresztény vallás történelmi szerepéről a birodalmi patriotizmus alapkérdéseit foglalták rendszerbe.[40] A felvilágosodás-kori *Übernationaler Gesamtstaat* racionális eszménye a nemzetiségek számára már nem bizonyult eléggé vonzóknak, ugyanakkor a nemzeti törekvéseket, a romantikus nemzeti-eszmét nem volt egyszerű a birodalmi gondolattal összeházasítani. Az a kísérlet, mely olyan birodalmi patriotizmust kívánt meghonosítani, mely a különféle nemzeti eszmények, szándékok egyensúlyából vagy összességéből alakul ki, végül is az ellenkezőjét eredményezte: a Monarchia kerekeit szétfeszítő nemzeti mozgalmak megerősödését.

Az új szellemiségű birodalmi patriotizmus legfontosabb alakja a bécsi udvari titkos levéltár őre, J. Hormayr volt. Az osztrák és magyar, de a cseh és horvát nemzeti mozgalom számára is oly fontos történelmi érvanyagot az ő roppant munkássága is segített egybehozni.

Életútjára döntő befolyást gyakorolt a tiroli felkelésben betöltött szerepe és János főherceghez fűződő kapcsolatai.[41] Patrióta munkásságával olyan összbirodalom kialakulásán kívánt munkálkodni, melyben az osztrák-német elem vezetése mellett a nemzetiségek megtartják és fejlesztik nemzeti jeleiket, kultúrájukat. Ezért irodalmi vállalkozásaiban: az „Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst”, a „Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte” és az „Österreichischer Plutarch” kötetekben a Monarchia nem német területeinek irodalmárai, történészei által gyűjtött anyagot is rendszeresen közzétette.[42]

Írásaiban nemcsak az irodalmi, de a képzőművészeti megújulást is szorgalmazta. Éles hangon polemizált az Akadémiának a „körvonal tisztaságán rágódó” és az „antik erényeket, bálványozó” szemléletével, ehelyett nemzeti büszkeséget tápláló *hazai történelmi témákat* ajánlott a festőknek.[43] A Habsburgok, a Przemysl-ek, az Árpádok történetének felemelő mozzanatait festő műveknek az összbirodalmi patriotizmust kell táplálniuk — valolta. A hazafiasság, a patriotizmus Hormayr szemléletében szoros kapcsolatban állt a morállal, az általa felsorolt hősök ábrázolásának célja tehát a nemzeti erények dicsérete, a példaállítás. A történeti festészet feladatának meghatározása kapcsán Friedrich Schlegelnek a történészre vonatkozó aforizmáját adaptálta. A hazafias történelmi festészet feladata szerinte az, hogy saját kora számára „az időben visszafelé fordult proféta” legyen.[44]

Írásaiban igen gyakran a nemzeti hősök — túlnyomórészt a Habsburgok életének epizódjait — vallásos témákkal vonta párhuzamba: a bibliai hősök példáit a történelem nagyjainak erényeivel állította szembe. Patriotizmusát ezért bizonyos vallásos színezet hatotta át.[45]

Összefoglalva: Hormayr felfogásának két sarokpontja a múltba forduló historizálás és a monarchikus eszményekhez való hűség volt. A Német Szövetség karlsbadi ülésének a nevelésről szóló határozata kapcsán írta 1821-ben: „Nem általános teóriákkal, nem idegen mintákkal, hanem hazai fogalmakkal, hazai történelemből és hazai jogból kell a szövetségi szerződés VIII-ik pontját magyarázni, mindenekeelőtt azonban a monarchikus principium becsületes megtartásával, melyhez Németország soha nem lehet büntetlenül hűtlen.”[46]

Mindezek után úgy vélhetnénk, hogy a hormayri szemlélet gyorsan teret nyert a birodalomban. Ezzel szemben az igazság az, hogy a történelmi festészet általa sürgetett historizáló iránya nem könnyen hódított teret Bécsben. A centralisztikus-bürokratikus vezetés (Metternich) befolyása alatt álló Akadémia — mint már említettük — még évtizedekig szemben állt vele. Hormayr historizáló szemlélete viszont termékeny talajra hullott a Lajtán innen.



4. Franz Pforr: Habsburg Rudolf átadja lovát az oltári-szentséget vivő papnak, 1810. Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut

A nazarénus mozgalomban meghonosult — ahogy a kortársak nevezték — *gótikus ízlés* vagy *düerista irány* a Lucasbund tagjainak Itáliába költözésével nem szűnt meg hatni Bécsben. A császárvárosban maradt J. Sutter és néhány újabban feltűnt festő, köztük az Olivier testvérek, a két Schnorr és Joseph Anton Koch is. Koch 1812-ben került Bécsbe és azzal, hogy a klasszikus tájfestőhagyományt a hazai tájakra alkalmazta, jelentős befolyást gyakorolt a romantikus társaságra. Hamarosan — 1815-ben — otthagyta azonban „ezt az indolens várost, melyből minden nemzeti érzés hiányzik” és Rómába ment ő is.[47]

A bécsi romantikusok újabb nemzedékének tagjai, Scheffer von Leonhardsdorf, Eduard von Engerth, Leopold Kupelwieser, Moritz von Schwind az *önémet* modor felélesztésén fáradoztak, amelynek mindvégig következetes hívei maradtak. Az inémt említett újabb romantikus nemzedék irodalmárokból és festőkből álló baráti társasága Franz Schober író körül tömörült. E társaság munkássága nemcsak a bécsi romantika életében, hanem a magyar festészet szempontjából is nagy jelentőségű. Schober barátai közé tartozott Leopold Kupelwieser, Franz Schubert és Moritz von Schwind is. A túlnyomórészt német művészekből álló — immár Rómában élő — tulajdonképpen nazarénusok és a bécsi düeristák között a kapcsolatot Ludwig Schnorr von Carolsfeld személye jelentette.[48]

Schober szélesebb köréhez tartozott Josef Schreyvogel költő és színházi szakember is, aki „Kunst und Industrie Comptoire” cégjelzés alatt kiadványt is fenntartott Bécsben, melynek pesti lerakata is volt.[49] Schober maga is résztulajdonosa volt egy litográfiai intézetnek.[50] A Schober-kör festőtagjaiból verbuválódott a magyar almanachok illusztrátorainak társasága. Az Aurora metszeteinek mestereit is e körben találhatjuk meg.[51]

Ugyancsak a nazarénusok tágabb köréhez sorolhatjuk a magyarországi származású Joseph Daniel Böhmöt, a vésnökakadémia későbbi igazgatóját neves műgyűjtőt is.

Böhm akadémiai tanulmányai után ment Rómába, ahol Corneliuson, Rumohron, Thorwaldsenen kívül kapcsolatba került B. G. Niebuhrral is.[52] Ez utóbbi korának legkiválóbb ókortudósa volt, aki szemléletével jelentős befolyást gyakorolt I. Lajos koronahercegre, s ezen keresztül a müncheni építészet görögös stílusára.[53] Modern történetkritikájának hívéül szegődött Böhm is, aki Bécsbe visszatérve jelentős műgyűjteményt hozott össze történeti szempontok szerint rendezve. Böhm nemcsak a bécsi gyűjtőkörökre és művészettörténészekre volt

hatással, hanem egyik inspirálója volt a magyar művészettörténeti kutatásnak is. Tevékeny részt vállalt Fejérváry Gábor, Festetich Sámuel, Pulszky Ferenc műtörténeti szemléletének és műgyűjteményének kialakításában is.[54]

Visszatérve a történeti festészet kezdeteihez, meg kell jegyeznünk, hogy annak első támogatói közé tartozott János főherceg, akiről Hormayr és a tiroli felkelés kapcsán már megemlékeztünk. Több festő, köztük Jakob Gauer mann, Matthäus Loder, Thomas Ender, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Karl Russ is rövidebb-hosszabb ideig az ő megbízásai alapján dolgozott.[55] Russ 1810-től a főherceg udvari festője, majd 1818-tól a Belvedere custosának nevezték ki. Russ maga köré gyűjtötte a historizáló festőket és jelentős sorozatot festett a Hormayr által javasolt témákból. Az Archiv 1821-ben már nyolcvan ilyen tematikájú kisebb-nagyobb képét említi.[56]

Russ tervbe vette egy történeti képcsarnok — mint ahogy nevezte poecile (görögösen sztoa poikilé) — kialakítását is, mely a hazafias művek elhelyezésére szolgált volna.[57] A *nemzeti képcsarnok* gondolatát — tudomásunk szerint — ő fogalmazta meg először a Monarchiában. Fentmaradt művei túlnyomó részben a Habsburgok életének egyes mozzanatait, szerencsés eljegyzéseket, sorsfordító csatákat ábrázolnak aggályos historiai hűséggel és szentimentális felfogásban.[58]

A nazarénus-romantikus iskola törekvéseinek és a birodalmi patriotizmus kialakítását célzó próbálkozásoknak jellemző példája volt a laxenburgi lovagvár belső díszítése. A komplexum 1798—1801 között épült Ferenc császár megbízásából, régebbi épületrészek felhasználásával, melyet az alapítóról Franzensburgnak neveztek el. A gótizáló stílusú és berendezésű épület belső díszítésében Ferencnek *magyar királyi* mivoltát emelték ki.[59] A programban néhány *düerista* festő is szerepet kapott. A belső díszítés legjellemzőbb elemei: Johann Anton Hoechle nagyméretű, udvari eseményeket ábrázoló képei és Josef Kreutzinger portrégálériája. A termetet díszítő üvegablakok terveit Ludwig Schnorr von Carolsfeld tervezte gótizáló stílusban. Az ifjabb Hoechle a lotharingiai terem előcsarnokába az ismert jelenetet festette meg: „Habsburg Rudolf az oltáriszentséget vivő pappal találkozza átadja lovát, hogy az száraz lábbal kelhessen át a folyón.” A régi krónikákból ismert és a 17. századtól gyakran felújított téma a Habsburg-ház kegyes vallásosságát, egyházhűségét volt hivatva jelképezni ezen a helyen.[60] A történetet Schiller költeménye tette a 19. század elején közkedvelté.[61] Ismeretes von Pforr, Wintergerst, Krafft, Russ, Catel, Führich előadásában is.[62] Ez a historiai jelenet az egyik legfontosabb érény illusztrációja: „aki magát megalázza, felmagasztaltatik” — magyarázza Hormayr.[63]

A nazarénusok említett képein akár egy egyszerű zsánerjelenet játszódik le a szimbolikus esemény, melyet csak Olivier művén kötnek az égi szférákhoz a képén ábrázolt, császári klenodiumokat tartó angyalok. A Habsburg-ház legitimitása e historiai exemplum tárgya, melyet a nazarénusok a legtöbb esetben megfosztanak minden csodás elemtől, barokk misztikától. Polgári egyszerűség, *józan* áhítat lengi át Franz Pforr és Karl Russ rudolfi alázatosságot példázó képét. (4. kép)

A historizáló történeti festészet kezdeteinek fontos mozzanata a képtémák és a tételes erények ilyen összecsengése. Sok régies mozzanatot is megőriz ez a historiai példálózás. A 17—18. századi német művészetben is általános a *Histoire műfajának exemplum-jellege*. [64] Az égi és földi jelenségek, a jelen és a túlvilág, a barokk egyházi és világi művekben megszakítatlanul folyik-áramlik egymásba, szférái összeoldódnak, mint az akvarell színei a papírlapon. A barokk exemplum azonban mindig az égi szféra, az öröklét irányába mutat. A 19. századi historizáló, történeti témák csattanói a földi világ, az e világi hatalom legitimitását támasztják alá. A romantikus historizmus exempluma nem barokk misztikus példa, üzenet, hanem professzoros racionalizmus kikalapálta historikus érv. Mindezek ellenére a barokk *Histoire* a 19. századi nemzeti tematikájú történeti festészetnek kétségtelenül *ősapja*, amely a stílustól immár függetlenül



5. Franz Pfaff: Habsburg Rudolf bevonulása Baselbe, 1810. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut

a barokk vallásos festészet szívós továbbélését, egyben a historizáló történeti festészet lényegi újdonságát is megvilágítja.

A történeti festészet helyzete Bécsben 1840 után

A Habsburg birodalom cislajtnán részen készült korai romantikus történeti képek — amint kifejtettük — tematikájukat túlnyomó részben a Habsburgok életéből merítették. Ezek a történeti képek gyakran közelebb állnak a történelmi életkép műfajához, nemegyszer hiányzik belőlük a történeti festészet lényeges stilisztikai eleme, a monumentalitás. A nazarénus mozgalom lágyabb, érzelmes irányának befolyása érvényesült itt. Az életképi jelleg — amelyet Krafftal kapcsolatban is említettünk — az ötvenes évekig fontos sajátossága a cislajtnán területek történeti festészetének.

Az Akadémia romantikus ellenzékének történelmi témájú képei — Krafft és más akadémiai professzorok festészetétől — elsősorban a *nemzeti stílusra* való törekvés különböztette meg. Ez a nemzeti stílus a dűreri, — crnachai festészet nazarénus változata. E stílus jó példája Franz Pfaff: „Habsburg Rudolf bevonulása Baselbe” című képe. (30. kép) A húszas-harmincas években Bécsben készült történeti tárgyú képek stílusa éles ellentétben állt a hasonló témákat feldolgozó egykorú német düsseldorfi vagy müncheni történeti festészetével: Julius Schnorr von Carolsfeld „Rudolf győzelme cseh Ottokár felett” [65] és „Hatos küzdelem Lipadusa szigetén” képét vagy H.

Stilke Habsburg Rudolf életének jelenetét ábrázoló freskóját [66] a monumentalításra való törekvés, sőt *görcsös* heroizálás jellemzi. (6., 7. kép)

Cornelius és Karl Friedrich Lessing hatásának volt köszönhető, hogy a német művészet a harmincas évektől szembetűnően eltért a szentimentális-életképi karakterű osztrák történeti festészettől.

Ez utóbbi stílusjegyei kiütköznek pl. Danhauser a húszas években festett történeti művein is. Az 1825-ben készült „Habsburg Rudolf találkozása a remetével” c. képéből, majd 1826-ban Pyrker Rudolfiásához készített sorozatából is hiányzik minden monumentalitás. [67]

A harmincas években a *gótikus irány* hívelnek sikerült fokozatosan áttörniük az Akadémia bástyáit. Kupelwieser 1831-től, Danhauser 1838-tól volt korrektor, Kupelwieser 1836-tól, Führich 1840-től volt a történetfestés professzora. E két utóbbi mester működése elsősorban a vallásos festészet körére terjedt ki. Különösen Führich igyekezett vallásos erkölcsi alapokon álló világszemléletét a növendékekbe is beoltani. Művészi felfogása — bár Rómában részt vett a Casino Massimo kifestésében — nem volt azonos a korai nazarénusokéval. Azok — mint már említettük — a művészet és vallás romantikus azonosságát hirdették. Führich és Kupelwieser felfogása szerint a művészet nem azonos a vallással, „csupán a hozzá vezető út”. [68]

Führich nem követte olyan szorosan a gótikus irányt, mint idősebb nazarénus társai. Római tartózkodása idején a fiatal Raffaello képeinek rajzi tökélye és tisztasága ejtette meg. Úgy tűnik, hogy későbbi akadémiai profesz-



6. Julius Schnorr von Carolsfeld: Rudolf győzelme cseh Ottokár felett, 1838. G. Schäfer schweinfurti gyűjteményében



7. Julius Schnorr von Carolsfeld: Hatos küzdelem Lipadusa szigetén, 1816. Bréma, Kunsthalle

szorságát is a reneszánsz művészetéhez való megtérésének köszönhetette. Az egyházi művészet pártfogására és terjesztésére Kupelwieserrel együtt ő alapította meg a *St. Severin* együletet, melynek kiállításain — szemben a világias Műegylettel — többségben voltak a szemléletüket képviselő vallásos ábrázolások.[69]

E későromantikus bécsi vallásos festő-kör hírnevét azok az egyházi megbízások alapozták meg a harmincas években, melyeket Führich néhány hasonló felfogású festővel együtt a *Gesamtkunstwerk* szellemében kivitelezett. A kör fő alkotásai az altmannsdorfi St. Oswald templom (1834), a bécsi Nepomuk templom (1841-től) és az altlerchenfeldi templom (1854), majd a Votivkirche (1855) voltak. A körbe az ötvenes évektől Josef Binder, Karl Blaas, Franz Dobyaschovsky, Eduard Engerth, Karl Mayer, J. Schönmann és Leopold Schulz is beletartozott. A neogótikus, neoromán stílusú, az építészet-szobrászat-festészet szoros összhangját megvalósító templomok nemcsak Bécsben vagy Ausztriában, hanem a Monarchia más részein is sorra épültek. Legszebb magyarországi példája a főtí templom és annak festészeti és szobrászati díszítése.[70]

A nagy egyházi feladatokkal szemben a harmincas-negyvenes években nem készültek jelentős világi programok. Ennek oka, hogy — bár az Akadémián változatlanul a *magasabb históriafestést* tanították — hiányoztak az ilyen jellegű állami megbízások. Bár Führichnek és körének alkotásai túlnyomórészt egyházi célúak voltak, mégsem állíthatjuk, hogy a kör tagjai elzárkóztak volna a világi történeti témáktól és az ilyen jellegű megbízásoktól. Az egyházi programokkal azok egyetemes jellege miatt is érdemes volt foglalkozniuk, hiszen ezeket — a nemzetiségtől függetlenül — a Monarchia minden részén meg lehetett valósítani. Führich és követőinek lágy és érzelmes szentképfestészete sokáig — még a huszadik században is — forrása lett a tovább élő populáris egyházi festészetnek. Képeiknek egy-egy típusa a művészet kommersz tömegcikkein ma is átsugárzik.[71]

A harmincas évek második felére, a negyvenes évek elejére mind kirívóbbá vált a bécsi hivatalos festészetnek nemzeti vonatkozásban indifferens volta. Bármennyire is elzárta politikai és szellemi vonatkozásban a dunai népeket a metternichi éra, a párhuzamos német, különösen a bajor és porosz fejlődés eredményei a Monarchiában is ismertté váltak.

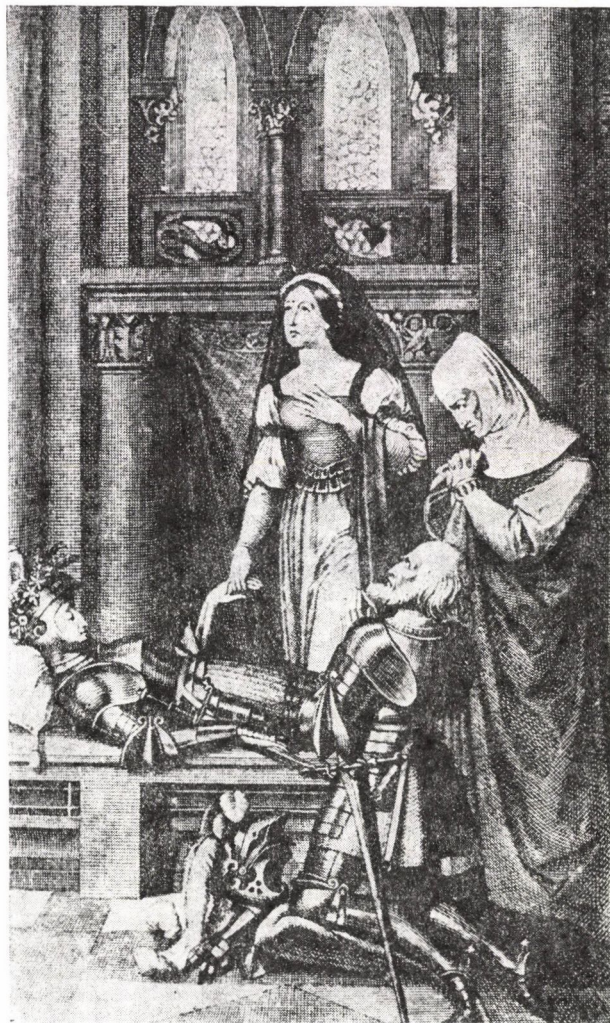
A düsseldorfi és müncheni iskola alkotásai, Corneliusnak és körének monumentális művei tartalmi emelkedettségükkel és nemzeti jellegükkel éles ellentétben álltak a bécsi, túlnyomórészt egyházi tematikájú akadémiai festészettel, annak életképszerű *históriai* művészetével.

De milyen is volt az a német művészet, melytől a metternichi gondoskodás oly szívesen elzárta volna a Habsburg-birodalom művészeit?

A század húszas éveitől kezdve a különböző német akadémiákra sorra bevonultak a nazarénusok. A legnagyobb hatása közülük kétségtelenül Corneliusnak volt.

Peter Joseph Cornelius, aki már Rómában csatlakozott a nazarénus mozgalomhoz, a tizes évektől kezdve nagy hatású illusztrációkban (Faust, Niebelung) igyekezett az új német stílust popularizálni. A legalkalmasabb eszköznek a freskófestést tartotta a német művészeti program megvalósításához: freskófestészeti programját 1814-ben közölte a *Rheinische Merkur*-ban.[72] A tizes-húszas években magánosok megrendelésére készített freskósorozatokon bizonyíthatta Cornelius elveit a nazarénus társaság (Casa Bartholdy, Casino Massimo).[73] A római freskómunkák után a csoport felbomlott, a mozgalom tagjai szerteszóródtak Közép-Európában.

Cornelius I. Lajos meghívására Münchenben telepedett le, Schnorr ugyanúgy.[74] Ez utóbbi kezdetben Münchenben, majd Drezdában működött mint akadémiai tanár. Wilhelm Schadow — a katolizált porosz festő — Berlinben nyitott festőiskolát. Cornelius különböző müncheni megbízásai mellett egy ideig a düsseldorfi Porosz Akadémia igazgatója volt. E tisztségében Wilhelm Schadow váltotta fel őt 1826-ban.[75] Cornelius a müncheni akadémia vezetésével bízták meg ekkor. A húszas évektől nazarénusok vagy nazarénus tanítványok mű-



8. Peter von Cornelius: A győzelmi koszorú, 1812. Rézmet-szet a „*Taschenbuch der Sagen und Legenden*” c. almanach-ból

ködték Berlinben, Münchenben, Düsseldorfban és Drezdában. Legutoljára Bécsben — a mozgalom szülővárosában — hódították meg a nazarénusok az Akadémiát.

Münchenben Cornelius számos monumentális megbízást kapott (Glyptothek, 1823 — Ludwigskirche, 1840).[76]

Düsseldorfban Friedrich Wilhelm Schadow köre nazarénus szellemben fogant vallásos sorozatokat alkotott (Remagenkirche), de széles körben hatottak — magánkezdeményezések nyomán készített — történeti műveik is. Nagy visszhangot váltott ki a nassauai, cappenbergi, heltorfi várak freskódíszze, melyeket a húszas-harmincas években készített el ez a kör. Ezek a falképek jórészt a német császárok korának kimagasló eseményeit ábrázolták, az egykor egységes német birodalom hajdani dicsőségét idézték fel.[77]

Ezeket a történeti sorozatokat, a nemzeti tematikájú német történeti festészet korai szakaszát a moralizáló hangvétel jellemezte. A császári hősöket, azok tetteit és halálát, akár a szentekét és mártírokat, a vallásos festészet emelkedettségével ábrázolták. (8.—9. kép) A 19. századi német történeti festészet e korai emlékein egy sajátos, kihatásaiban messzire mutató folyamat ragadható meg, melyet egyformán lehet a *vallásos témák „szekularizálódásának”* vagy a *profán nemzeti tematika „szakralizálódásának”* neveznünk.[78] Egyes programokban a törté-



9. Hermann Freihold Plüddemann: Barbarossa Frigyes haldla, 1829–1839. Falkép a heltorfi várban

neti események ábrázolásai mint a tételes erények szimbólumai jelennek meg. A stollenfelsi kastély képein például H. Stilke közös keretbe foglalva állítja elénk a szimbolikus erényalakokat és az erények történeti hőseit. A *hitet* Bouillon Gottfried, az *igazságosság* erényét Habsburg Rudolf, a *bátorságot* János cseh király életének egy mozzanatával jelképezi.[79] (10. kép)

A düsseldorfi akadémia 1830–1850 között Európa egyik legrangosabb intézménye volt, de ez sem kerülhetett el az akadémiai 19. századi sorsát, a „szecessziót”. Hamarosan megszületett a schadowi katolikus vallásos festészet ellenzéke: Karl Friedrich Lessing protestáns tartalmú, világi és realiztikus történeti festményeivel maga mellé állította a növedékek egy részét.

Az idealisztikus és realiztikus irányzatok összecsapásából látszólag Schadow került ki győztesen, Lessing elhagyta a düsseldorfi akadémiát. Fegyvertársai közül Alfred Rethel 1836-ban Frankfurtba, Johann Peter Hasenclever Münchenbe költözött. Lessing és Rethel jelentősége abban áll, hogy a korábbi történeti festészet emelkedettségét a realizmus követelményével párosították. (11.–12. kép) Műveik azonban mégsem csak stílári újításai révén váltottak ki visszhangot, hanem eszmei, politikai mondanivalójukkal is. Lessing „Huszita prédi-

kátor” című képe a porosz-német birodalmi törekvések jegyében fogant. (13. kép) A porosz császárság történelmi legitimitását ugyanis a reformációra, a pápasággal folytatott küzdelem hagyományaira építette. Frigyes Vilmos porosz király gyorsan felismerte Lessing képeinek politikai és ideológiai értékét és pártfogásba vette a művészt.[80]

A nazarénusok befolyása másutt is gyöngültni kezdett. Cornelius és I. Lajos bájos király kapcsolatában 1840-ben törés következett be. A festő elhagyta Münchent és Berlinben működött tovább. Rajzi elemekre épülő „eszme-festészet” azonban egyre inkább vesztett időszerűségéből: Münchenben Wilhelm von Kaulbach, egykori tanítványa lett az utóda, aki az eszmefestészet modernizálásával próbálkozott. Kitekintésképpen említsük meg, Kaulbach műterme a negyvenes években a közép-európai festők fontos nevelőhelye volt. Cornelius és Kaulbach hatása a negyvenes-ötvenes években felöleli az egész német nyelvterületet.[81] A francia történeti festészet zsánerszerű iránya (Paul Delaroche) és főleg a belga hatás szorította aztán háttérbe. Louis Gallait és Eduard de Bièfve képeinek németországi diadalmenete (1842), az új belga színesség jelentette a nazarénus kartonfestészet végét.[82]

Bécsben, a negyvenes években a monumentális történeti ábrázolások — Krafft realiztikus képeit nem tekint-
hetjük annak — nem kaptak kellő teret. Az új német



10. Hermann Stilke: *A hit* (Bouillon Gottfried), 1843–46.
Falkép a stolzenfelsi várban



11. Carl Friedrich Lessing: *Huszita csapat*, 1831. Drezdai
képtár, grafikai gyűjtemény



12. Alfred Rethel: *Nagy Ottó kibékül testvérével, Henrikkel*,
1840. Frankfurt am Main, Historisches Museum

stílus, melyet *emelkedett realizmusnak* nevezhetünk, az
illusztráció műfajában került először a közönség elé.

Johann Nepomuk Geiger németországi tanulmányútja
során ismerkedett meg az új stílussal, melyet 1838–40
között Anton Ziegler történeti munkáinak illusztrációin
használt fel. Ezek a művek rögtön nagy sikert arattak
Bécsben. A siker titkát a későbbi elemzők elsősorban
Geiger kosztümtani ismereteinek tulajdonították.[83]
A kosztümök történeti helyessége a korban egyet jelen-
tett a *korhűség* fogalmával, ezen túlmenően azonban
Geiger képei mély benyomást tehettek újszerű komponá-
lási módjukkal is. Műveit a bécsi történeti festészet élet-
képi irányától általánosabb karakter, a monumentális
előképek hátrabb felhasználása különbözteti meg.

A klasszikus előképek kompozíciós színpadán mozog-
nak a magyarok történetéhez készített litográfiai lapjai-
nak szereplői is.[84] Árpád és Zalán vagy László és Ákos
csatája az anghiari csata végletes hevesességével és annak
kompozíciós típusa szerint zajlik. (17. kép) Kálmán király
vagy IV. Béla korának jelenetei a düsseldorfi iskola les-
singi, amint a kortársak gyakran nevezték: református
irányának *emelt* (színpadszerű) képterén játszódnak le.
(14.—20. képek)

Geiger magyarországi hatásával alább foglalkozunk.
Geiger nagy sikere ellenére csak a reformok után, 1850-
től jutott be az Akadémia tanárai sorába.

A negyvenes évek végén, pontosabban 1846-ban
Bécsben is megszületett az első monumentális program,
amikor Kupelwieser az alsó-ausztriai tartományi székház
festészeti díszítésére terveket készített.[85] Az 1848-ban
kivitelezett falképsorozat a Babenbergeket és Habsburgok
históriáját dolgozza fel a német „eszmefestészetben” ki-
alakult séma szerint: allegorikus erény-alakok váltakoz-
nak történeti események képeivel. (21. kép) A szemlélő
előtt felsorakoznak az ország előtörténetének jelenetei:
Marcus Aurelius halála, Nagy Károly hadjárata a hunok



13. Carl Friedrich Lessing: *Huszita prédikátor*, 1836. Düsseldorf, Kunstmuseum

és avarok ellen, a Habsburg korból I. Lipót melki ostroma, majd a bécsi egyetem és a Stephansdom alapítása. A mennyezet képei együtt ábrázolják a Babenbergerek és Habsburgok képviselőit. A festő ezzel ez utóbbiak császári címének és uralkodói hatalmának jogfolytonosságát kívánta kiemelni. A korabeli történelmi események, az asperni csata és a bécsi kongresszuson megrendezett

császártalálkozó ábrázolásával a Monarchiának az európai béke megteremtésében betöltött kulcsszerepét hangsúlyozta, olyan időszakban, amikor ennek a békének a feltételei igencsak megfogyatkoztak.[86] (21. kép)

Kupelwieser a negyvennyolcas események hatása alatt vetette fel újra a *nemzeti képcsarnok* már Hormayrnél, illetve Russnál is felbukkanó ötletét. 1849. márc.



14. Johann Nepomuk Geiger: *A vérszerződés*. A Magyar és Erdélyország története rajzolatokban című műből



15. Johann Nepomuk Geiger: *Pozsonyi csata 907-ben*, 1842. A Magyar és Erdélyország története rajzolatokban című műből

13-án nyújtotta be az Akadémiához azt a tervezetet, melyben a Burgtor és a Hofburg között emelendő történeti képcsarnok felépítését és megvalósítását javasolta.[87] A hosszú, egyik oldalán nyitott folyosószerű építményt történeti képsorozatok és hősök szobrai díszítették volna. Kupelwieser a terv fő céljául az összmónarchia kifejlődésének ábrázolását, illetve eredményeinek bemutatását tartotta. A hosszú, egyik oldalán nyitott, történeti képsorozatokkal díszített árkádos folyosó mintájaként kétségtelenül a Cornelius és tanítványai által kifestett müncheni Hofgarten árkádos csarnoka szolgált (1830), nemcsak az építészeti elrendezést illetően, hanem a történeti tematikák politikai aktualizálásának szándékában is.[88] Kupelwieser javaslata ekkor nem valósult meg Bécsben. 1863-ban — a birodalmi szemlélet propagálásának hasonló szándékától vezetve — Rudolf Eitelberger elevenítette fel ismét a történeti képcsarnok gondolatát.[89]

A történeti képcsarnok Kupelwieser által is ajánlott formában Prágában született meg hamarabb. Nem csoda, hiszen a prágai akadémia már korábban a düsseldorfi müncheni irány befolyása alatt állt, különösen Christian Ruben igazgatói kinevezése óta. Ruben — aki maga is részt vett a müncheni Hofgarten loggiáinak kifestésében[90] — cseh nemzeti tárgyú falképsorozatot tervezett az újonnan restaurált prágai Belvedere loggiái számára. A prágai Műegylet, mely — akárcsak a pesti — jelentős részt vállalt a hazai művészet támogatásában, teremtette

meg az anyagi alapjait a Belvedere új freskódíszének. A Ruben által tervezett freskók rajzait előbb magának a császárnak kellett bemutatni, amikor kiderült: a program kialakításában František Palacký is közreműködött.



18. Johann Nepomuk Geiger: Az aradi országgyűlés, 1842. *A Magyar és Erdélyország története rajzolatokban című műből*



16. Johann Nepomuk Geiger: Vajk megkeresztelése, 1842. *A Magyar és Erdélyország története rajzolatokban című műből*



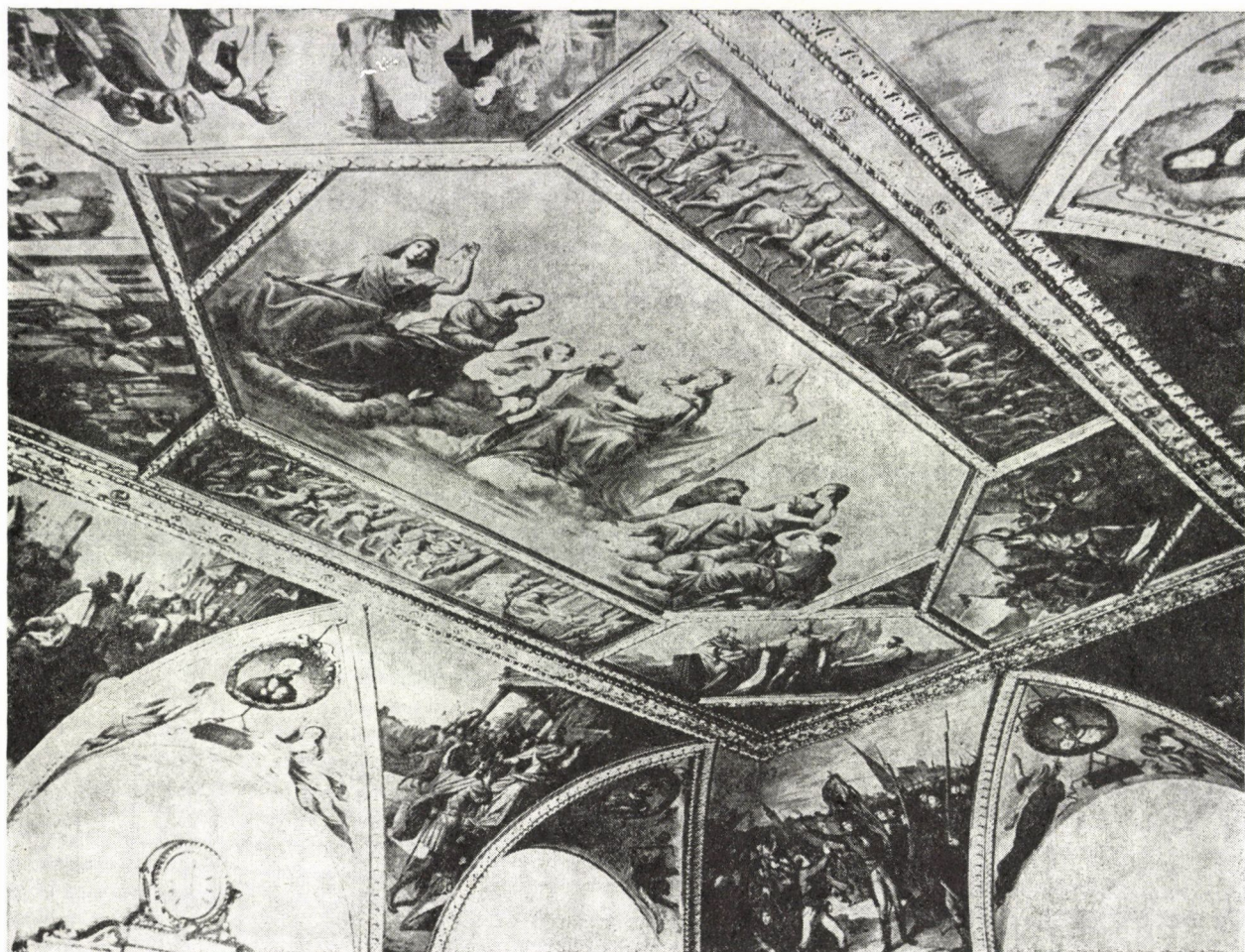
19. Johann Nepomuk Geiger: Imre király testvérét Endrét személyesen elfogja, 1842. *A Magyar és Erdélyország története rajzolatokban című műből*



17. Johann Nepomuk Geiger: Szent László párviadala Ákos kun hadvezérrel, 1842. *A Magyar és Erdélyország története rajzolatokban című műből*



20. Johann Nepomuk Geiger: II. Endre átadja a rendeknek az aranybullát, 1842. *A Magyar és Erdélyország története rajzolatokban című műből*



21. Leopold Kupelwieser: Mennyezetfreskó a bécsi alsóausztriai helytartóság üléstermében, 1848–1850

dött.[91] Már a kortársaknak is feltűnt, hogy a cseh nemzeti programok az összbirodalmi szemlélethez igazodnak.[92] Ruben és tanítványai — Karl Swoboda, Matthias Trekwald, Lauffer és Johann Till — 1849-ben kezdtek a freskók kivitelezéséhez. Ruben és hívei 1850-től a bécsi Akadémián működtek, ahol Ruben elnyerte az igazgatói posztot.[93]

A negyvennyolcas forradalomból táplálkozó nemzeti felbuzdulás hatása alatt az újabb német nemzeti irányzat hívei is átmenetileg szerephez jutottak Bécsben az Akadémián. Az Akadémia professzori karába beválasztották Karl Rahl-t és Hans Gasser-t is, 1850–51-ben.[94] A reakció újjáéledésével azonban mindketten hamarosan kénytelenek voltak kiválni. Gasser Münchenbe ment,[95] Rahl Bécsben maradt, magániskolájában tanított — sikerrel — tovább.[96] Rahl művészete a tudós festészet sajátos változatát valósította meg, Kaulbach müncheni irányának osztrák változatává fejlődött. Kaulbach száraz festőiségével szemben Rahl a régi velencei festészet kolorizmusát a német kartonfestészet monumentális világával egyesítette. Bár két ízben is bekerült az Akadémia tanári karába, az ötvenes években opposícióban volt ezzel az intézménnyel. Rahl-t főképpen a nagyburzsoázia képviselői támogatták, közöttük a magyar viszonylatban is fontos Sina Simon. Rahl háttérbe szorításában szerepet játszott a dinasztikus bürokrácia és a hatalomra törő centralista pénzarisztokrácia közötti társadalmi feszültség is.

Rahl és köre, Eduard Bitterlich, August Eisenmenger, Christian Griepenkerl, Lotz, Than, Gustav Gaul közreműködött a fellendülő bécsi építészeti, elsősorban Theo-

phil Hansen neoreneszánsz épületeinek jellegzete belső díszítésében.[97]

Az osztrák monumentális világi művészet fejlődésének jelentős állomása volt az a kartonsorozat, amelyet Rahl az Arsenal belső díszítéséhez tervezett, de amelyet később nem volt módja kivitelezni.

Programjára érdemes egy pillantást vetnünk: a kupola közepén jobbra és balra a háború és a béke terme helyezkedik el. A Hansen által 1848-ban tervezett bizáncias, aranyozott kupola alá Rahl ószövegségi hős királyok és próféták alakjait sorakoztatta volna fel, akik a történelemben érvényesülő bibliai erőket jelképezik. Terveiből jól kivehető, hogy a kupola és az oldalfalak képi díszei eszmei összefüggésben állnak egymással: az egymás alatt elhelyezkedő allegorikus és történelmi képek ok-okozati és történelmi-kronologikus viszonyt tükröznek. Az isteni szférában megjelenő Szent Mihály a mennyi seregek vezére, valamint bibliai próféták és királyok monumentális figurái alatt azon birodalmi heroszok tettei sorakoznak, akik az említett erőket a történelemben beteljesítették. Gideon alá, aki az országot az idegen járom alól felszabadította, Nagy Károlynak az avarok ellen vívott ország-felszabadító csatája került; a művelődés őstestamentumi hőse alatt Jámbor Lipót, a keresztény művelődés hőse; az isteni rend őltalmazójának figurája alá a dinasztia alapítói és a német birodalom őltalmazója, Habsburg Rudolf került, míg a hazáját védelmező Dávid újkori megfelelője a birodalmáért a mongolokkal csatázó harcias Frigyes. A kupola párkányzatát az ország őstörténetének jelenetei díszítették volna, melyeknek végső

kicsengése, értelme, a program leírója szerint az osztrák műveltség győzelme gondolatokba illeszkedett bele. A programot a sarkalatos erények és a birodalom országa-
it jelképező hadvezérek képei egészítették volna ki.

Rahl hasonló szimbólumrendszert tervezett a *háború terme* számára is. Az előbbiben a tűz, a vas, az éhség és döghalál allegóriáival szemben Ausztria nagy győzelmeit pajzsukon viselő nemtők (Pavia, Nördlingen, Bécs, Zenta), ezek alatt pedig a birodalom győztes csatáinak jelenetei helyezkedtek volna el. A kupolától jobbra fekvő béke termébe a béke áldásának allegóriáit és a négy legfontosabb (hubertbergi, sittori, párizsi, novariai) békekötést szimbolizáló *viktóriákat*, valamint a közelmúlt békéjét megalapozó események történeti ábrázolásait tervezte. [98]

Rahl kartonjai 1853–55 között készültek el. [99] Programja a corneliusi-kaulbach-i művészetben már bevált recept szerint, a történeti eseményeket és ideológiát időmaszerű összefüggéseikben ragadta meg. Ez az eszmefestést kétségtelenül a birodalmi koncepció szolgálatában állt. A korábbi, csupán Habsburg hőöket felvonultató dinasztikus történeti művekkel szemben Rahl programjának idődimenziói kitágultak; az ószövetségtől a jelenig fogták át bizonyos heroizált eszmék történelmi példáit. A história-képbe hangsúlyozottan belatartoztak a nem Habsburg császárok (pl. Nagy Károly) tettei, kifejezve ezzel az *egész németiség történetének* egységét és kontinuitását is, melynek *beteljesítői isteni elrendelésből a Habsburgok*. A birodalom azonban már nem csupán egyetlen dinasztia történeti tetteinek függvénye, hanem egy sokféle néppel gazdag föld, melynek a Habsburgok és császári elődeik nem leigázói, hanem *civilizálói*: a bibliai erények történelmi küldöttei és képviselői. Rahl kartonjain a történelmi jelenetek értelme nem önmagukban, hanem példaszerű mivoltukban és összefüggéseikben, a *morális* síkján bontakozott ki. [100]

A program történelmi koncepciója sok párhuzamosságot mutat a bécsi osztrák-német polgárság centralista réteget tömörítő ún. *nagyosztrák* politikai csoportosulásának történelmi szemléletével. Ebben a polgárságban az osztrák nagyhatalom illúziója élt és számosan közülük az ún. *nagynémet* koncepció lelkes hívei voltak. Szívesen hangoztatták a németek történeti sorsközösségét, mely elsősorban a közös nyelvre és kultúrára épült, nem pedig a német nemzeti állam gondolatára. [101] (Kultúr-nemzeti, nem államnemzeti koncepció!) Rahl programja ezeknek az optimizmussal eltöltött polgári rétegeknek szólt volna, kivitelezésére azonban nem került sor. A tervezet és a kartonok nem nyerték el Ferenc József tetszését, aki 1858-ban Karl Blaas-ra bízta a termék díszítését. [102]

Blaas megvalósított programja kevesebb általános szimbólumot, szakrális motívumot alkalmaz és történeti keretei csupán a Babenbergek és a Habsburgok körére terjednek ki. [103] A kupolás középtérben a Babenbergek korának kiemelkedő eseményeit festette meg Blaas (I. Lipót őrgróf legyőzi a magyarokat Melknél; — III. (szent) Lipót visszautasítja a császári koronát; — II. Henrik hűbéri esküje Barbarossa Frigyesnek; — VI. Lipót mint a tudományok és művészetek pártfogója), míg a két oldalteremben Mária Terézia és II. József korának, illetve Ferenc császár és Ferenc József korának nevezetes történelmi fordulópontjait örökítette meg. (A novarai csatáig.) [104] Blaas realiztikus, a függőképek térszerkezetét idéző stílusa nehezen illeszkedik a termék gazdag lineáris stílusához és nélkülöz minden — Rahl művében gazdagon burjánzó — emelkedettséget.

Állítólag Ferenc Józsefnek volt itt döntő szava, aki az eszmei összefüggések szemléltetése helyett szívesebben látta az aggályos történelmi hűséggel feltált történeti jeleneteket. A történelem zsánerként való ábrázolásának, az ún. *történelmi zsáner*-nek — mint már utaltunk rá — hosszú előtörténete volt ekkorra már Bécsben, s úgy tűnik, némely Habsburg előnyben részesítette ezt az irányt.

A kérdés azonban túlmutat az uralkodó vagy egyes megrendelőrétegek személyes ízlésén: kétféle történelmi felfogás, *kétféle historizmus* állt itt szemben egymással. Az eszmék történetét koncentrált *eszmefestés* — mely-

nek fő alakjai Cornelius, illetve Bécsben Führich, Kupelwieser és Rahl voltak — és a *történeti-dokumentatív szemléletű* irányzat (Delaroche, illetve Bécsben Krafft, Engerth, Blaas stb.), mely a történelmi jeleneteket lehető egzaktsággal mintegy *rekonstruálta*. [105] Mint ismeretes, végül ez utóbbi nyert csatát Európában, különösen Karl von Piloty feltűnése után.

Kétségtelen, hogy Rahl nemcsak nagynevű iskolája révén, hanem morálhistóriai felfogásával is jelentős befolyást gyakorolt a nála megforduló magyar növendékekre, Thanra, Lotzra, Keletire, rajtuk keresztül a magyar történeti festészet moralizáló karakterére. [106] Keleti Gusztáv — a tanítvány és nekrológiró — szerint Béccsel ellentétben Magyarországon korán felismerték Rahl jelentőségét, nagyságát. Magyarországon sikere volt és vitathatatlan tekintélye. Nemcsak festéstechnikai újdonságai, hanem eszméinek sodra is átsapott a Lajtán: „sokunknak volt szellemi hitelezője” — írta. [107] A magyar történeti festészet tárgyalása során a „szellemi hitelezés” néhány példáját mi is feltárhatjuk.

A magyar historizáló történelmi festészet genezise

Az önálló államisággal nem vagy csak korlátozott mértékben rendelkező népek szeme előtt a történeti múlt az önálló nemzeti létnek a régmúltban már egyszer beteljesült álmaként, a jövő példaként lebegett. Ezt a nemzet tudatot formáló, az érzelmek és eszmék síkján a *nemzetállami lét pótlékául* szolgáló történelemképet elsősorban az irodalom, másrészt a képzőművészet tette közkinccsá a társadalom széles rétegei számára. [108]

Gyakran hangoztatott — de alaposan még nem bizonyított — közhely, hogy a magyar festészet a királyi centrum hiánya miatt nem fejlődhetett: a Habsburgok — művészeti vonatkozásban — Magyarországon nem reprezentáltak. [109] A királyi hatalom évszázados centralizáló törekvései csakugyan nem tették indokoltá több hasonló színvonalú központ kiépítését. Ez azonban nem jelentette azt, hogy a Habsburgok, magyar királyi mivoltukban nem fejtettek volna ki sajátos, nem osztrák, hanem általuk magyarnak mondott udvari reprezentációt. [110]

A magyarruhás uralkodói portrék vagy az udvari ünnepségek, szertartások, ceremóniák reprezentatív jeleneteinek képi emlékei azonban a kutatás számára jelentéktelennek tűntek az önálló állami létért küzdő magyar nemesség ideológiáját tükröző emléktárhely mellett. A hiányos anyaggyűjtés, ezeknek a birodalmi szempontokat tükröző műveknek talán nem egészen szándéktalan elfelejtése miatt a 19. századi magyar történeti festészet egyoldalú képet mutat: a nemesi historizálás képzőművészeti eredményeit.

Emlék, jel, példázat állítása: ez volt a romantikus történeti festészet megteremtésének mozgatórugója. A szándék nyilvánvalóan azonos azzal, amely az emlékművek felállítását szorgalmazta és eredményezte. [111]

A magyar történeti festészet elemzésénél a művek aktuális tartalmi vonatkozásait, azt a történelmi szerepet, amelyet készülésük időpontjában játszottak és az alkotók történelmi tudatát kell, hogy számba vegyük. Ezen belül különösen fontos — ahogyan az emlékműszobrászat esetében is — megvizsgálni, hogy a művek mely nemzet-eszme szolgálatában állnak. Ezért a történeti festészet áttekintésénél a nemzet-eszme változása lesz kutatásunk iránytűje.

A reformkor folyamán a nemzeti eszme fokozatos és állandó belső változáson ment át. Főbb állomásait — a kiváltságait fokozatosan feladó — nemesség vezetésével történő *általános érdekgyesítés, a polgári és nemesi jogok óvatos egyeztetése, a jobbágyság megváltása, illetve eltörlése, végül a birodalomból való kiszakadás küzdelmei* jelentették.

A nemzeti eszme hordozója, a küzdelem vezetője a nemesi középréteg volt, melynek képviselői azonban többségükben sohasem tudták átlépni osztálykorlátaikat. E réteg mozgalmának egyik hajtóereje éppen vezető szere-

pének feltétele, megőrzésére való törekvése volt. A történeti kutatás és az irodalomtörténet részletes rajzát, árnyalt képét adta már e folyamatnak. A képzőművészet, ezen belül a történeti festészet kapcsolódása e rétegekhez viszont még nem eléggé feltárt, következésképpen a művek interpretációja sematikus és elnagyolt.

Igen fontos feladat a nemesi, köznemesi ideológia, történelemszemlélet képzőművészeti megnyilvánulásainak kutatása: annak a folyamatnak megismerése, melynek során ez a nemesi származású hagyományanyag — épp az irodalmi és képzőművészeti közvetítésen keresztül — az általános magyar nemzettudat alaprétegévé vált.

A táblakép műfajában a megrendelő már nem játszott olyan jelentős szerepet, mint a 18. században. A mű hatását, közönségsikerét ezért leginkább a korabeli sajtóviszhangokból tudjuk lemérni. A sajtó pedig gyakran ugyanazon köznemesi, literátor értelmiség szócsöve, elvárásai e többszínű réteg igényeivel azonosak. A sajtóviszhangok nyomán ezért kevésbé van módunk a főnemesség vagy a kis létszámú polgárság, illetve városi civis világ által képviselt ízlés vagy követelményrendszer megismerésére.

A polgári szemléletet képviselő, realiztikus vagy életképszerű alkotások a nemesi szemlélet periferiájára szorultak, azok újszerűségét, sajátos kvalitásait a sajtó-kritikák nemigen ismerik fel: a tétovázó, első lépéseit tevő magyar életképfestészet láttán is — az akadémiai ízlésnormák szerint — a magasabb műnemet kérik számon.[112]

A vezető köznemesség elkötelezettsége a történeti műfajok mellett érthető. Saját kiváltságait, a nemesi nemzet államalkotó jogát hagyományosan a történeti jogból vezette le. A történeti téma kiemelkedő értékének tudata a nemesi réteg tradicionális történelemtudatából eredt, melyet megerősített és alátámasztott az akadémiai műfaji hierarchia tradicionális értékrendje is. *E két hagyományréteg — a nemesi történelemszemlélet és az akadémiai értéknormák egybeesése — különleges helyet és szerepet biztosított a magyar művészetekben a historizáló műfajoknak.* Ez az egybeesés volt az oka annak is, hogy az *alacsonyabb műfajok*, a zsáner és a tájfestészet, oly nehezen tudtak betörni a hivatalos szemlélet keretei közé Magyarországon. A magasabb műfajokon belül a század harmincas éveire egyértelműen a historizáló történeti festészet kapta a legnagyobb hangsúlyt, míg az allegória műfaja fokozatosan háttérbe szorult.

A történeti téma centrumában a nemzeti hős példaszert tettei állnak. Nem tarthatjuk véletlennek, hogy a század hatvanas-hetvenes éveig túlnyomórészt nemesi hősök játszódnak a nemzeti hős szerepét. A polgári hős késői megjelenése fontos jellemzője, mondhatni sajátossága a 19. századi magyar história-festészetnek.

Említettük, hogy a történeti festészet igen hamar az emlékművekhez hasonló emlékszerűség igényével lépett fel. Bár a kétféle műfaj között lényeges az eltérés, a közös vonások is jelentősek: a hajdani példaszert tetteket, a hőst magát — mint az eszme követendő példaképét — állítani a kortársak szeme elé. Az emlékművek szintere a város vagy a táj kiemelkedő pontja. A történeti téma ábrázolása megjelenhetett intim környezetben — akár egy almanach finom lapjain — is. Ez a sokféle helyen, a *privát szférában* is életképes műfaj azonban eredendően nem a *privát szféra* számára született! Megszületésének pillanatától kezdve külön helyet, *csarnokot*, illő teret követelt magának. Korábban említettük, hogy a Monarchiában J. Hormayr vetette fel először a képes terem, a *poecile* kialakításának igényét. Az a Hormayr, aki a historizáló történeti festészet fontos ötletgazdájának bizonyult, nemcsak a Lajtán túl, de a Lajtán innen is. A historizáló történeti festészet — akár volt erre tere vagy sem — az emlékszerűség irányába fejlődött, egy emlékmű igényével lépett fel, követelt közösségi teret magának.

A képes terem — a történeti képcsarnok — kialakításának igényéről Bécs kapcsán már szóltunk. Hormayr, majd Franz Russ, a Belvedere custosaként a húszas években, Kupelwieser, az osztrák nemzeti indulatok születé-

sekor, 1848-ban, sürgette felállítását, majd az alsó-ausztriai tartományi székhely dísztermében meg is valószínűsítette egy változatát ennek. A Monarchia és a korona-tartományok, a Monarchia és a kisenemesség *történeti jogainak* kuszasága, a bürokratikus vezetés által hangsúlyozott *Übernationalität* eszméje volt az oka annak, hogy Bécsben még 1866-ban is aktuálisnak találták egy ilyen intézmény felállítását. Az ötlet a koronartományokban kedvező talajra hullott. Prágában — mint említettük — 1846-tól kezdve terveztek monumentális történeti képcsarnokot. Pesten 1845-től működött a Nemzeti Képcsarnok Egyesület, mely a magyar tematikájú hazai művészet pártolását tűzte ki célul. Ilyen művek vásárlásával kívánta a Nemzeti Múzeum gyűjteményeit szaporítani, nemzeti képcsarnokot kialakítani.[113]

A magyar történeti tematikáról a lapokban is bőven esett szó. A műegyleti kiállítások kapcsán a buzgó kritikusok a magyar történeti témát feldolgozó művek számát keveselték szüntelen.[114] A műegyleti katalógusokat áttekintve valóban azt tapasztaljuk, hogy a táj- és életképfestészet számbeli fölényben volt a történeti témájú alkotásokkal szemben. Mégis — sajátos módon — a kortárs osztrák kritikus úgy ítélte meg, hogy a pesti Műegylet „konzekvensen nemzeti szeparatista álláspontot képvisel”, sőt, hogy a magyar familiák lakásának falain többnyire nemzeti témájú képek függnek az ifjúság okulására. Ezzel szemben — mondja — „ha egy modern huszita, vagy egy tüzes pusztafi” a bécsi Műegylet kiállítására betéved, rögtön szembetűnik, hogy a történeti festészetet csak a „Dunától lejjebb, vagy a Moldvától följebb művelik” a Monarchiában.[115]

Rudolf Eitelberger írta e sorokat 1866-ban, az osztrák történeti képcsarnok felállítását sürgető cikkében. Az ismert régész és híres professzor ezt a történeti képcsarnokot a birodalmi gondolat állami támogatása céljából kívánta megvalósítani. Helyet kaptak volna benne az osztrák uralkodóház tagjainak tettein, a birodalom *elő-történetének* eseményein túl a *néptörzsek* történetének képei is.

Eitelberger következetes híve volt a birodalmi gondolatnak akkortájt, amikor az egyre érzékenyebb történelmi vereségeit szenvedte el. Műelemzéseiben a választóvíz szerepét a birodalmi ideológia tölti be. Szemlélete tükörképes fordítottja a kortárs magyarok szemléletének, a történeti eseményeket kizárólag az önálló nemzeti lét aspektusából szemlélő felfogásuknak. Az eitelbergeri szemlélet azonban jelentős hatóerő volt a magyar viszonyok között még a kiegyezés táján is: töle származik például a Nemzeti Múzeum festészeti díszítésének ötlete, melyet az ő támogatásával a birodalmi alap kasszájából finanszíroztak.[116]

A birodalom két felének eltérő történelemszemléletéről, hála a történészek újabb kutatásainak, már mind többet tudunk. A Nemzeti Múzeum itt említett esete is alátámasztja: a konkrét történelmi valóság feltárásnál számítani kell arra, hogy a *birodalmi* és a *szeparatista* szemlélet nemegyszer keresztezte, áthatotta egymást és, hogy szélsőségesen polarizálódott formában — különösen 1850 előtt — ritkán jelent meg.

A magyar történeti festészet tematikájának jelentős része a negyvenes évekig ugyancsak beilleszthető a birodalmi gondolat keretei közé, vagy legalábbis kétféle módon is értelmezhető. 1840 után a Monarchiában a nemzet-eszmék elválása fokozatosan szétfeszítette a hagyományos történelemszemlélet kereteit. Pesten Kiss Bálint Pethes János búcsúja, Orlai rejtett Rákóczi képmásai, Madarász Viktor Hunyadi Lászlója és Thökölyje már egy határozottan Habsburg-ellenes, de nem feudalizmusellenes történelem-kép születte.

A magyar történeti festészet és az emlékműszobrászat vizsgálatánál nemcsak az önálló állami lét ideológiájának történeti megjelenését kell számba vennünk, hanem azt is, hogy mikor és milyen keretek között tűnik fel egy nemességellenes, vagy kimondottan polgári-liberális eszmét szolgáló művészet. A magunk részéről egy meg nem valósult mű, Széchenyi Űdveldéjének modern koncepcióját tartjuk az első konzekvensen polgári értékrendet tükröző alkotásnak (1843.).[118]

A festészetben belül a polgári eszmények hordozója Európa-szerte az életkép- és tájfestészet volt. Ezeket a műfajokat mindmáig kevéssé kutatták nálunk.

Az illusztrált zsebkönyvek, folyóiratok és almanachok fontos közvetítői voltak egyrészt a birodalmi, másrészt a nemzeti eszményeknek. [119] A reformkorban nemcsak a birodalmi kiadók közötti illusztráció-cserével találkoztunk, hanem a külföldi, többnyire lipcei és augsburgi kiadók is nemegyszer kölcsönöztek kis metszeteket a bécsi vagy pesti kiadóknak. [120] Az almanach-illusztrációk egy része nemzetközinek mondható. Ezzel a gyakorlattal állt szemben Kisfaludy Károly vállalkozása, az *Aurora*, melynek képanyagát saját képi ötleteiből állította össze bécsi kivitelezők segítségével. Nem elhanyagolható a pesti illusztrációk bécsi, sőt külföldi hatása sem. [121]

Megfigyelhető, hogy a német nyelvű almanachok illusztrációi az általuk feldolgozott magyar történeti tematikát sajátos, *birodalmi* hangszerelésben adták elő. Ezekben a királyok életének kegyes jelenetei mellett néhol a *hős* királyok tettei is teret kaptak.

A Szent István téma felvilágosodás kori lassú elvilágiasodására mutatott rá a téma kutatója, Galavics Géza. Ez a tematika már a 18. században fokozatosan a történeti festészet műfajához hasonult, formai újszerűsége azonban nem jelentette egyben e képek tartalmi korszerűségét is. [122] A Szent István ábrázolások kultuszát az udvar is pártfogolta, tisztelettel saját ideológiájába is beépítette. [123] Az osztrák pietizmus kétségtelenül rányomta bélyegét a 19. század elejének néhány Szent István ábrázolására is. Karl Russ, a már korábban említett osztrák történeti festő a húszas években nyúlt a témához. Forrásokból ismert rajza a térítő Szent Istvánt ábrázolta („Szent István a keresztségre oktatja népét”). [124] Ugyancsak bécsi mester, Habermann rajza után Blaschke készítette el a gyilkosának megbocsátó Szent István metszetét. [125] Ennek a jelenetnek ábrázolását sem csupán az újszerű romantikus mozzanatok aktualizálhatták, hanem a Habsburg pietizmus *keresztényi érvényeket* hangsúlyozó, analóg karaktere.

A 19. század első harmadában készült Szent István-ábrázolások közül kétségtelenül legjelentősebb — hogy a monumentális műfajokra is vessünk egy pillantást — Hesz János Mihály esztergomi főoltárképe, mely végül is nem kerülhetett tervezett helyére. [126] „Vajk megkeresztelésé”-nek kompozíciója Rudnay hercegprímás megrendelésére készült. A valóságos történeti mozzanatot — minden túlvilági elem nélkül — feldolgozó tematika az ország első templomának főoltárképén, nemkülönben stílusvonásai; az eredetiség hatását fokozó, gótizáló helyszín, a valóságos történelmi fordulópont irányította a nézők figyelmét. Ez a történelmi érv — Vajk történelmi jelentőségű megkeresztelése — sajátos módon cseng össze, mondhatni rivalizál a szentszövegségi Monarchia aktuális ideológiájával, amely létének történelmi jogalapját épp a kereszténység terjesztése és védelme terén betöltött szerepével indokolta. [127]

A húszas évek illusztrációin, oltárképein megjelenő *kegyes királyok* képe mellett, néhol a *hős királyok* képével is találkozhatunk. A nemzeti tragédia jelképévé vált II. Lajos bukásának ábrázolásán túl Szent László vagy Nagy Lajos vitézi tetteit is gyakran felidézik. Ez utóbbiak közül az a ritkán ábrázolt jelenet tűnik ki, melyen „Nagy Lajos kiment egy magyar vitézt a Volturno vizéből”. [128] A német nyelvű almanachnak ez az illusztrációja — Franz Habermann rajza nyomán — közelebb áll az osztrák történeti festészetnek *népéért áldozatot hozó királyképeihez*, mint a túlnyomó többségükben fordított viszonylatot, a nemességnek a királyért hozott önfeláldozását hangsúlyozó magyar történeti ábrázolásokhoz.

A birodalmi szemlélet behatása más magyar műveken is megragadható. Jól illeszkedik Russ és Pforr már korábban említett Habsburg tematikájú képeihez Wanda Mihály páros alkotása: „Mátyás király és Beatrix hercegnő találkozás” és a „Mária és Zsigmond brandenburgi herceg eljegyzése” (1828). A monarchikus kapcsolat két alternatíváját foglalta történeti képbe Wanda, az önálló magyar királyság útjára lépő, később Bécsot ostrom-

ló Mátyását, és a Habsburgok uralkodási létalapját megteremtő Zsigmondét. [129]

A magyar történeti tematikájú művek megszaporo-dása a húszas években azt jelzi, hogy a nemzeti tematikát ajánló Hormayr felhívása nem szállt el hazánkban sem nyomtalanul. [130] A magyar történeti festészet megteremtését sürgette minduntalan a sajtó is. Az igények egybeesése nyomán — és valószínűleg József nádor kezdeményezésére — indítanak gyűjtést két történeti kép megfestése céljából a Nemzeti Múzeum számára. [131] A képek festője Peter Krafft akadémiai tanár, témájuk: „Zrínyi kirohanása” és „I. Ferenc budai koronázása 1795-ben”. (22. kép) Tervezték egy harmadik kép megfestését is, melynek témája a „Vitam et sanguinem” jelenet lett volna, kivitelezésére azonban nem került sor.

Az udvarhoz közel álló és a nemesség aktív támogatásával megvalósított kezdeményezés így is jelentős a magyar történeti festészet szempontjából: szimbolikus képi megfogalmazása az *uralkodó és a nemesség szerephőreinek*. E felfogás azt sugallja, hogy Zrínyi hősi halála a birodalom védelmében történt, áldozatvállalásának — melyet az eredeti program szerint a „Vitam et sanguinem” jellel kétyszeresen is hangsúlyozni kívántak — természetes folyománya, kiegészítője I. Ferenc megkoronázása. A kormányzat gesztusa — ismerve a körülményeket — jelentős. A végső kivitelezés során a két hasonló formátumú és méretű párdarabot alkotó mű a két pólusnak — a nemességnek és az uralkodónak — egyforma súlyt, jelentőséget biztosított.

Szólnunk kell a mű stílusjegyeiről is, melyben Krafft szembevetődően igyekezett a magyar nemesi nemzet heroizmusához illő képi formulát találni. Kompozíciója Rubens „Amazonok csatája” című képére támaszkodik, melynek heves mozgalmassága tulajdonképpen ellentétben áll Krafft pedáns festésmódjával. A rubensi előkép valójában *főszereplő nélküli* körkörös gomolygását némileg megváltoztatva, a fehér lovon vágató Zrínyit a kép középpontjában ábrázolta a festő. (22. kép) A falak hangsúlyozása azonban csak árnyalatnyi, nem töri meg a kompozíció egyenletes dinamizmusát. Ez a kép Krafftnak — általunk ismert — egyéb műveivel viszonyítva: konzervatív-akadémikus szemléletű. [132]

Krafft képének utóélete igen jelentős. Másolatai még az ötvenes évekből is ismeretesek. Szimptomatikus azonban az is, hogy a két kép közül csupán a Zrínyit másolták; a koronázási jelenetnek, úgy tűnik, nem volt magyarországi utóélete. [133]

Ez a sajátosság arra figyelmeztet, hogy a magyar kortársak végül is mást láttak Zrínyi elestében, mint a program alkotói: nem annyira a birodalomért, mint a szűkebb pátriáért, a hazáért végsőkig harcoló nemesi hős heroikus — és ebben tipikus — alakját. Fontos tény, hogy e képével Krafft határozott és újszerű képi megfogalmazást adott a nemesi nemzet heroizmusának.

A magyar emléktanyagból nem ismerünk olyan egykorú kompozíciót, mely Krafft képének romantikus vonásait túlhaladta volna. Bécsben azonban született ilyen: Moritz von Schwind rajza és litográfiája e témát választotta tárgyául. Az „ellen Zrínyi” kompozíciója tömörebb, lényegesen nagyobb hangsúlyt biztosít a gyakorlatban, fehér díszöltőzékben kirohanó főalaknak. Schwind képe — romantikus felfogásával — a hős egyéni nagyságát kétségtelenül erősebben hangsúlyozza, mint Krafft kompozíciója, mely inkább a nemesi nemzet egészének heroizmusát ecseteli. [134] Krafft műve nemcsak Schwind e képére hatott, de hatása alatt született meg Karl Stürmer: „Csata a csehek ellen Mühldorf hídjánál” (München, Hofgarten loggia, 1829) és Leander Russ: „A Lövel-bástya ostroma Bécsben, 1683-ban” (1835), valamint „Zrínyi kirohanása” (1843) című műve is. [135]

Meg kell jegyeznünk, hogy a cislajtán területeken a magyar nemesi hősök némelyike a hivatalos birodalmi ideológia pantheonjában is helyet kapott. E mozzanat kezdeményezői között elsősorban ismét Hormayr kell említenünk, aki az „Österreichischer Plutarch” kötetében a magyar nemesi hősök képviselőit is szerepeltette. [136]



22. Peter Krafft: Zrínyi kirohanása, 1825. Magyar Nemzeti Galéria. A Szépművészeti Múzeum letétje

Zrínyin kívül — akinek alakját a német nyelvterületeken elsősorban Körner szomorújátékából ismerték — Hunyadi János számított még ilyen közös, birodalmi hősnek.[137]

A más-más hangsúllyal, de mindkét oldalon elfogadható — ilyen értelemben közös — hősök, a magyar történeti festészet kialakuló tematikája szempontjából jelentős szerepet játszottak.

A nemesi hős archetypusai az irodalmi illusztrációk nyomán váltak közkinccsé. Különösen az almanachok tettek sokat a romantikus irodalom és képzőművészet hőseinek népszerűsítéséért. A magyar nyelvű almanachok, az Aurora, a Hebe vagy az Urania mellett szerepet játszottak a hazai és bécsi kiadású német nyelvűek is.[138]

A történeti témájú képecskéken a nemesi hősök hajdani cselekedetei a régmúlt színterein, a többnyire gótizáló környezetben játszódnak. A gótikus ízlés terjesztőihazánkban azok a bécsi, romantikus mesterek, illusztrátorok, akikről az osztrák akadémia-ellenes törekvések kapcsán már szóltunk.[139] E körben születtek meg a később is újra és újra megfogalmazott történeti jelenetek gyakran még évtizedekig élő kompozíciós megoldásai. Itt találhatók először a „Dobozi és hitvese”; „Mária királyné és Gara nádor” vagy „Zrínyi búcsúja” jelenetei, melyek kivétel nélkül a királyért meghalni kész nemesi hős szerepének variációi.

A negyvenes évek

A húszas-harmincas évekből, a magyar történelmi festészet megszületésének korából kevés táblaképet ismerünk. Elsősorban az illusztrációs anyag feltárásának köszönhetjük, hogy képet kaphattunk a korszak mozgalmairól.

A negyvenes évek első felében a történeti festészet képviselői, Schmidt József, Kovács Mihály, Weber Henrik és Kiss Bálint többnyire azonos körből választották képeik témáját. Hunyadi János és Mátyás életének eseményeit, a vérszerződést ábrázolták a leggyakrabban. Az azonos tematika azonban e festőknél eltérő stílusú és eszmei felfogású művekben jelent meg. A hagyományos birodalmi szemlélethez közelebb állt — ámbar azzal korántsem volt azonos — Kovács Mihály, Schmidt József és Weber Henrik művészete, míg a nemesi-vármegyei igényeket Kiss Bálint művei közelítették meg inkább.

Schmidt József, valamint Weber Henrik és Kovács Mihály művészete között — stílusbeli fejlettség tekintetében — jelentős különbség volt. Schmidt a fügeri irány késői letéteményese. Kovács Mihály és különösen Weber Henrik egyrészt a bécsi életképfestészet waldmülleri irányához, másrészt ahhoz a müncheni eredetű stílushoz kötődött, melynek a negyvenes évektől Prágában már tág tere volt (például Matthias Trenkwald művészetében). Kiss Bálint felfogása közelebb állt Johann Nepomuk Geiger művészetéhez, aki a negyvenes évek elejétől a düsseldorfi festészet heroikus irányát közvetítette hatásos illusztrációival. Hunyadi János halálát a negyvenes évek elején Schmidt József, Weber Henrik és Kiss Bálint is megfestette. A típus még az ötvenes években is sikeres volt, Szemlér Mihály képre utalhatunk ez utóbbiak közül. (23–24. kép) Hunyadi kultusza ekkor állt zenitjén. Alakja a magyar nemességnak önmagáról alkotott képével azonosult: ő volt a kereszténység védelmezője, az erősten királyi hatalom mellett erőskezü nádor, valódi nemzeti király szülője. Ezt a képet a Habsburg ideológiába beilleszthető vonások gazdagították: a pogányok ellensége, azaz a törökverő szerepen túlmenően, különösen pietizmusa. A harmincas évek végén készült Hunyadi



23. Schmidt József: Hunyadi János halála, 1838. Magántulajdon

János-képek — talán ez utóbbi mozzanat miatt — első sorban nem harcai közepette, hanem jó keresztényhez illő halálában ábrázolták őt szívesebben.[140] A téma még az ötvenes években is megjelent, azonban a negyvenes évektől kezdve párhuzamosan *harciasabb* Hunyadi János-ábrázolások is divatba jöttek.

A reformkori Hunyadi-képek közül a Műegylet első kiállításán bemutatott, de már 1838-ban elkészült Hunyadi halálát, Schmidt József Bécsben élő magyar festő alkotását kell megemlítenünk.[141] (23. kép) Az újabban felbukkant kép a klasszicizáló hagyomány és romantikus gótizálás sajátos ötvözete. Mintájaként Fügernek akadémiai aranyérmes „Germanicus halála” kompozíciója szolgált.[142] A monumentális előkép ellenére Schmidtnek e műve érzelmes-polgári zsánereként hat a mai szemlélőre, és pontosan rávilágít a harmincas évek magyar történeti festészetének sajátosságaira. Ez a stílus szoros kapcsolatban volt a bécsi akadémizmussal és nem mutatja a Monarchián kívüli párhuzamos német fejlődés ismeretének semmi jelét. Sajnos más mesterek, köztük Kiss Bálint és Weber Henrik e képpel közel egyidőben készült hasontémájú műveit nem tudjuk vele összevetni.[143]

Schmidtnek ezt a művét a tiszta körvonala való törekvés, ugyanakkor a korhű mozzanatok keresése, az érzelmes, szentimentális karakter rokonítja Franz és Leander Russnak a húszas-harmincas években festett képeivel. Schmidt több — Bécsben festett — magyar történeti képet állított ki a Pesti Műegylet kiállításain.[144] A nemesi hős szentimentális ábrázolása jellemzi a szeren-

csésen fennmaradt „Szapáry bosszúja” című művét is.[145] Az ellenségnek nagylelkűen megbocsátó Szapáry képének sikere lehetett, hiszen Weber Henrik hasonló témájú, későbbi litográfiáján megismételte a kompozíciót.[146]

Schmidtnek még egy — sajnos lappangó — művét kell megemlítenünk. Az „Árpád vezértársaival az alaptörvényeket alkotja” című, 1841-ben kiállított művének tulajdonképpeni témája a vérszerződés, mely a kortársak kétségtelen érdeklődésére tarthatott számot.[147] A nemesi nemzet alaptörvényeinek *pogány régisége* a nemesi öntudat jelentős mozzanata volt. A negyvenes évek elején a téma aktuálissá vált. Ennek egyik oka a történeti kutatásnak e téma iránt megnyilvánuló érdeklődése lehetett. Így Horváth Mihály is többször feldolgozta az ősmagyarok történetét. Ekkoriban megjelent cikkeiben, tanulmányaiban, iskolai tankönyvében és történelmi panorámáiban a „szabadságában büszke” magyar népet ábrázolta. A magyarok ősi, eredeti konstitúciójáról általa rajzolt kép nem mentes ugyan a nemesi hagyományoktól, de — mint ezt kutatója, Fenyő István megállapítja — egyben a „nemesi nacionalizmus erkölcsi kvalitásait egy virtuális népi közösség morális értékrendszerévé tette meg”.[148]

A Horváth Mihály nevével jelzett történelemszemlélet nyomán, illetve azzal párhuzamosan a negyvenes évek elején hirtelen megsaporodtak a vérszerződés ábrázolásai, melyek a *nemesi konstitúció eredendő demokratizmusát* hangsúlyozták. A kossuthi reformnemzedék aktuális világképének, a *nemzeti családélet* eszméjének az egyenlő



24. Szemplér Mihály: Hunyadi János halála, 1859. Hadtörténeti Múzeum, Budapest

vezérek egységének historizáló szimbóluma ez a tradíciókban gazdag kép. [149]

Weber Henrik 1844-ben készült Hunyadi halálát ábrázoló képét sem ismerjük. Néhány, a negyvenes években készített műve, köztük a későbbi műegyleti litográfiában ismertté vált „Corvin Mátyás bevonulása Budára” igen népszerűvé vált a század közepén. Ez utóbbi számos másolatával lehet találkozni. (Ügyes mesterek nemcsak egyszerű kópiákat gyártottak a litográfia nyomán, hanem óráképeket is: a pesti polgár otthonában a Budai vár „tornyára szerelt” óra ütése nyomán megszólaló induló adott megfelelő kíséretet Mátyás bevonulásához.) A kép későbbi rajzváltozata szerencsésebb megoldású. Az alakok ezen egy képzeletbeli kör mentén helyezkednek el. E megoldás révén sikerült Webernek a tömeg eleven mozgását éreztetnie. (25. kép) A műlap változat kompozíciója igazi közép-európai patron: nemcsak Mátyás, de dicsőséges Leopold (Matthias Trenkwald, Bécs, 1850 k.) és Svatopluk bevonulása is szinte azonos „forgatókönyv” alapján zajlik. (26–27. kép)

Weber Henrik Mátyás képei, köztük a „Mátyás király a szép juhásznával a budai hegyekben” című történeti életképe nélkülöznek minden heroizmusra való törekvést. [150] (29. kép) Ez a mester technikai felkészültségével, polgári, életképi felfogásával messze kimagaslott magyar kortársai közül. Kvalitásai ellenére — mindmáig — nem számíthatott igazi sikerre, melynek okát képeinek érzelmes, polgári karakterében kereshetjük. [151] Weber nem merevítette alakjait görcsös küzdelem vagy feudális majesztuozítás pózába. (Később, az ötvenes években — különösen litográfiáiban — alkalmazkodni kezdett a hazai igényekhez.) „Mátyás király és a szép juhászná” című alkotása, életközeli, humorra hajló emberábrázolásával eltért a korabeli magyar képektől.

Az erős birodalmat kiépítő, Bécs ellen felvonuló Mátyás a negyvenes években vált igen sok irodalmi és képzőművészeti alkotás hősévé. Alakjának gyakori felbukkanásában azonban művészetpártolása éppúgy szerepet kapott, mint nemességellenes, a polgárosodást fej-

lesztő mentalitása. Ez utóbbi különösen értékes mozzanat volt a negyvenes évek érdekegyesítő politikája számára is. Weber Henrik életközeli hozott Mátyása e törekvésekhez köthető, azonban nem az első életképi felfogású történeti kép a magyar festészetben. Bár az anyag tekintetben még jórészt feltáratlan, hasonló felfogása miatt meg kell emlékeznünk Kovács Mihály 1842-ben kiállított művéről, mely hasonló témát ábrázol. „Mátyás király és Bretislav csillagász leánya” kvalitás tekintetében alatta marad Weber művének, azonban szintén szorosan kötődik ahhoz az újabb, realiztikus irányzathoz, melynek irodalmi párhuzamát Jósika Miklós történeti regényeiben lelhetjük fel. [152]

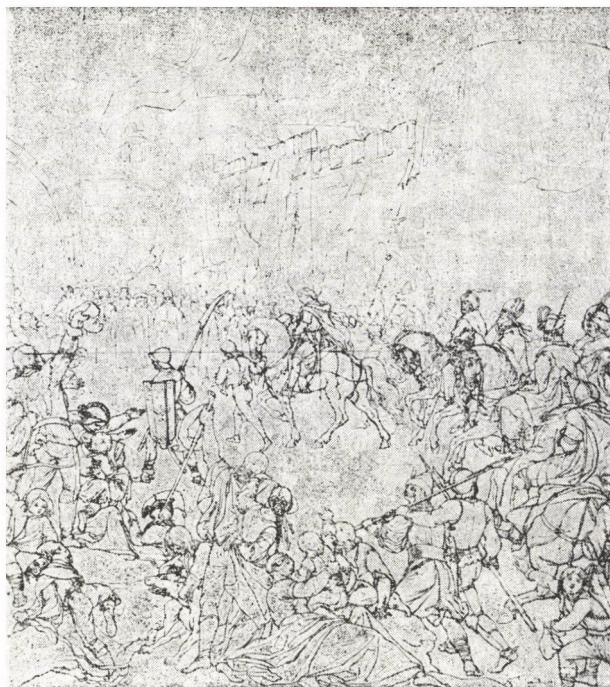
Né feledjük: a francia és német nyelvterületen a történeti festészet fejlődésének iránya az életképszerűség felé haladt! (Delaroche, Gallait stb.) Ez tette később híressé a müncheni iskolát is Piloty megjelenése után. E felfogásnak fontos előzményei voltak mind Münchenben, mind Düsseldorfban a harmincas-negyvenes években is.

Bécsben is sok művelője volt — mint fentebb említettük — ennek az iránynak, melyet Krafft akadémiai tanárkodásával, illetve tanítványainak munkásságával szoktak összefüggésbe hozni. Ranftl, Danhauser, Fendi és Eybl nemcsak az új műfaj — a zsáner — kiváló művelői voltak már a húszas évek végén, a harmincas években, hanem sajátos „átmeneti” műveket is alkottak, melyek — bár első pillanatra köznapi jeleneteknek tűntek — egyben az akadémiai előképek modernizált divatos változatai is voltak. [153]

Az akadémiai előképek, formulák felhasználása tanácsos volt ez idő tájt a hazai mesterek számára is: Barabás Miklós éppúgy ezzel bizonyította a negyvenes években a fentebb *stíl*-ben való jártasságát (pl. Galambposta, Hazatérő román család), mint Borsos József és Brocky Károly.

Akadémiai előképet dramatizált, évszázados képi formulát aktualizált Zichy Mihály „Mentőcsónak” című képe is, mely tradicionális hit-allegóriát, az ún. „navicella” képtípust alakította át melodramatikus életképpé. [154]

A történeti festészetnek ez a realiztikus, életképi iránya az ötvenes-hatvanas években is művelőkre talált



25. Weber Henrik: Mátyás bevonulása Budára, 1856. Magyar Nemzeti Galéria



26, Weber Henrik: Mátyás bevonulása Budára, 1853. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok

nálunk, azonban a nemzeti eszme, az önálló államiság eszmerendszerének popularizálásából a *heroikus-idealizáló irányzat* is hatásosan vette ki részét. Ezt a következőkben tárgyaljuk.

A későbbi fejlődés tekintetében oly fontos heroizáló-idealizáló irányzat előzményeiről, Krafft, illetve Schwind képeről már szoltunk. A heroikus stílus kialakulásához jelentős impulzust adott Johann Nepomuk Geigernek 1842-ben Wenzel Gusztáv történeti művéhez készített illusztráció-sorozata. [155] A tizenhét litografált lap szinte azonnali és tartós hatását a vele közel egyidőben készült magyar képeken éppúgy lemérhetjük, mint a hatvanas évek alkotásain. Mi volt sikere titka?

Geiger munkássága kevésbé feldolgozott. Bár látogatta a bécsi Akadémiát is — akárcsak Rahl — inkább autodidaktának tekinthető. Stílusa a harmincas évek végén formálódott ki, valószínűleg németországi tanulmányútja után. Rajzi stílusa a düsseldorfi történeti festészet eredményeire épült, annak Karl Friedrich Lessing és különösen Alfred Rethel által képviselt realiztikus irányát követte. Alfred Rethel illusztrációinak „képi beszéde” érvényesült Geiger osztrák „dialektusában” is. A német történeti festészet már korábban kialakult és Rethel műveiben csúcspontjára ért pátosza mozgalmas csatajeleneteit éppúgy áthatja, mint pszichologizáló mozzanatok hangsúlyozó, színpadszerűen beállított történeti jeleneteit. [156] „Béla választ a korona és kard között” jelenete vagy az „Aradi országgyűlés” izzó indulatokban éggő alakjai a német történeti festészet pátoszával szólnak hozzánk. [157] Geiger magyarországi kapcsolatai közül legfontosabb Heckenast Gusztávhoz fűződő baráti viszonya volt. Heckenast számos megrendelést juttatott neki, köztük Adalbert Stifter műveinek illusztrálásait. Nem érdektelen megemlítenünk, hogy Heckenast számára nemcsak illusztrációkat készített, de nagyméretű történeti képeket is. Goethe és Schiller képei mellett egy roppant méretű történeti kép Heckenast ott-honának volt dísz. Témája: „Mátyás király tudósai

között.” (28. kép) E műve a pesti Műegyletben Heckenast szívességéből közszemlére is kerülhetett. [158] Ez az 1863-ban készült műve jól érzékelteti az életképi mozzanatok hangsúlyozó osztrák történeti festészet sajátosságait, különösen, ha szembeállítjuk Lotz és Than közel egykorú, hasonló tematikájú alkotásaival, melyek inkább szimbolikus karakterűek. Geiger a császári házzal is jó kapcsolatokat épített ki, melynek jele, hogy 1844-től Ferenc József és Ferdinánd Miksa rajztanítója volt. Ez utóbbit 1850-ben keleti útjára is elkísérte. Ugyanebben az évben nevezték ki az Akadémia professzorának.



27. Szvatopluk, a nagy morva birodalom királyának győzelmes bevonulása a frankokon aratott győzelem után 871-ben, 1868. Kiadta Rupert Precechtel Pesten. Grund et Rohn



28. Johann Nepomuk Geiger: *Egy kép Magyarország fénykorából. Mátyás király tudói és művészei körében, 1863. Egykor Heckenast Gusztáv tulajdona. Letét a Szépművészeti Múzeumban*

Geiger említett rajzsorozatának hatása alatt számos magyar történeti kép született. Vízkeleti Imre, Szemlér Mihály, Weber Henrik kompozíciói nem egy esetben építenek e sikeres sorozat képi ötleteire. Kiss Bálint „A frigy szentesítése Álmos alatt Ázsiában 884-dik évben” című képe (Vérszerződés) az egyik legkorábbi ilyen mű.[159] Kiss Bálint későbbi képein is hasznosította Geiger kompozícióját.

A formák analóg felhasználása nem jelentett azonban szemléleti azonosságot. Kiss Bálint művei — szemben J. N. Geiger sorozatának *katolikus vagy birodalmi szemléletével* protestáns *köznevesi történelemszemléletűnek* nevezhetnénk. 1847-ben tette először közzé a festő egy 12 képből álló történeti képsorozatra vonatkozó terveit. A képsorozat megszületésének aktualitást adtak József nádornak, a Nemzeti Képcsarnok védnökének 50 éves jubileumi ünnepségei, így a sorozat első képe a nádort, a *kunok grófját* ábrázolta, amint megjelent az 1846-os jászkun ünnepségeken. Kiss Bálint sorozatának koncepciója már a 40-es évek elején kialakult, elkészült darabjai közül néhányat a Műegyletben is bemutatott. A képsorozat nem kerülhetett azonban a Múzeumban felállításra és — a magánszféra számára szánt — litografált változata is csonka maradt. 1858-ban kibővített formában készítette el Karácsonyi László Torontál vármegye főispánjának megbízásából.[160] A képek nagyobbik része hasonló méretű, csupán két jelenet kapott nagyobb teret — és hangsúlyt — a sorozaton belül. („Hunyadi János a rigómezei csata után fegyver s kíséret nélkül visszatérteben két szerb rablót ellen oltalmazza magát” (1841) és „Izabella, János király özvegye meggyőzi Soliman császár követét afelől, hogy neki fiúörökös van Budán 1540-

ben”). A magyar történelem kezdőpontja is a vérszerződés jelenete állt, mely a magyar nemesi állameszmény *konstitutív* jellegét (és pogány eredetét) fejezte ki. A sorozatból feltűnő módon hiányzik a Szent István tematika: mind keresztelésének, mind koronafelajánlásának jele- nete elmaradt! A sorozat többi darabjai a magyarok szüntelen heroikus küzdelmét szemléltették. A hős magyaroknak meg kellett küzdeniök az idők folyamán — a képsorozat tanúsága szerint — a bolgárokkal (alpári győzelem), a németekkel (augsburgi ütközet, I. Béla párbaja a pomerán óriás fejedelemmel), a kunokkal (cserhalmi ütközet), a garázda kereszties hadakkal, a tatárokkal (IV. Béla győzelme 1261-ben), a litvánokkal (Nagy Lajos, 1377), a szerbekkel (Hunyadi János fent citált képe), és a törökökkel (Nándorfejevárvár, Sárospatak, Szendrő (30. kép), Szabács, Egervár). Az első ezen utóbbiak közül a „Nándorfejevárvári ütközet a törökök ellen Hunyadi alatt 1456”, Később Hunyadi más csatái is megfestette. (31. kép)

A sorozat 21 képe között csupán kettő akad, mely nem a szüntelen (heroikus és győztes) harcokat ecseteli „Nagy Lajos fogadja a békeességért esedező velencei küldöttséget jádrái táborában 1357 évben” és az „Izabella, János király özvegye meggyőzi Soliman császár követét afelől, hogy neki fiúörökös van”. Ez a kép az utolsó nemzeti királyt — mintegy Ferdinánd utódlásával és annak történeti következményeivel szembeállítva — ábrázolja. A sorozat utolsó darabja a Habsburgok uralma nyomán kialakult helyzetet ábrázolja: a börtön rácsai mögött sírva búcsúzkodó Jablonczai Pethes János a protestáns hazafiak monarchiabeli sorsának szimbólumaként értelmezhető. Kiss Bálint sorozatának tendenciája



29. Weber Henrik: Mátyás király a juhásznével a budai hegyekben, 1845. Magántulajdon



30. Kiss Bálint: Szendrői ütközet 1476-dik évben, 1859. Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok



31. Kiss Bálint: Hunyadi János csatája. 1860 körül Egykor magántulajdonban

érthetővé teszi, hogy miért nem kerülhetett az sem a Nemzeti Múzeumban, sem az Erdélyi Múzeumban felállításra. A múzeumi felállítás a sorozat történelmszemléletének hivatalos elfogadásával lett volna egyenlő.

Kiss Bálint napi aktualitásokhoz szorosabban kapcsolódó műveket is készített. Újabban bukkant fel „A vándor álma” című (1851-ben „Az eltévedt előőrs” címen kiállított) műve, mely elszunnyadt öreg huszárt ábrázol, kinek kezéből még álmában sem hullik ki kivont kardja, de akinek magyar címeres tarsolyára az „ármány kigyója” tekeredett. A mű mégsem nevezhető életképnek, hanem — akárcsak Jablonczai Pethes János búcsúja — szimbolikus tartalmú históriának. (32. kép) Kiss Bálint művei sajátos gondolati-eszmei terheket hordoznak és sajátos történelemlátás — mely e korban jobbára a protestáns köznemesség sajátja — kifejezői. Egy olyan szemlélet szülőttei, mely később a Függetlenségi Párt teóriáiban öltött politikai formát, és amelynek első világ-háború utáni továbbélésével is számolhatunk.

Az ötvenes évek

A szabadságharc bukását a történelmi festészet szinte azonnali fellendülése követte. Az ötvenes évek elején nagy hatású monumentális történelmi művek készültek, melyek a negyvenes évek idealizáló-heroizálói típusához kapcsolódtak, ugyanakkor a monumentális emlékszerűség és a tragikus emelkedettség tekintetében azokat jelentősen meghaladták. Ezek a művek: Orlai Petrich Soma „II. Lajos holttestének megtalálása”, (1852) és a „Mohácsi csata”, (1857); Madarász Viktor „Hunyadi László siratása” (1859), hogy csak a legkiemelkedőbbeket említsük.

Orlai, Than és Madarász monumentális képeinek témája nem csupán egy korhű környezetben játszó pszichológiai mozzanatokkal élénkített históriai történet. Főalakjaik a nemzeti vonásokat, sőt magukat a nemzeti történelem fordulópontjait testesítik meg, nem csupán individuumok, hanem történelmi sorsfordulók szimbólummá magasult ideál-alakjai. Mi volt e változás oka?



32. Kiss Bálint: *A vándor álma* (*Eltévedt előőrs*), 1851. Magántulajdon

A tragikus hangvétel a szabadságharc bukása után politikai állásfoglalással volt azonos. Önmagában azonban ez még nem indokolná a nemzeti tematika monumentális igényű megjelenítését. A változás lemérhető:



33. Than Mór: *Nyári és Pekry elfogatása*. Színvázlat, 1853. Magántulajdon

a negyvenes évek realiztikus, életképi törekvéseivel szemben az ötvenes években a történelmi érvrendszer szolgálata kapott nagyobb aktualitást. Azok a festők is, akik korábban a waldmülleri realizmus szorgos hívei, — mint Kovács Mihály vagy Orlai Petrich — az új, monumentális történelmi eszmefestészet hatása alá kerültek.

Különösen jellemző Orlai pálfordulása. Petrich Soma, a naturalista Waldmüller-tanítvány, akit pár évvel korábban buzgó tanára az újszerű, saját nevével fémjelzett tanítási módszer hazai meghonosítójaként ajánlott a rendek figyelmébe, 1850-ben Münchenbe ment és rögtön hozzákezdett említett művéhez. Kompozíciójának előképe Cornelius régi tradíciókra építő Piétája.[161]

Ezen a képen Orlai a nemzetet megtestesítő hős királyi siratását — a nemzet-halál tragikumához illő módon — *nemzeti piétaként* állítja elénk. Stílusa a tragédiák komor dictiójával és emelkedettségével szól hozzánk, szakralis eredetű kompozíciója az általánosságok és eszmék szintjére emeli az egykori történelmi eseményt. A nemzeti hős halálának klasszikus és soká élő, újabb típusát alkotta meg e képpel Orlai. A hős király mint a nemzet génusza jelenik meg ezen a képen, mely felfogásnak a felvilágosodás óta jelentős hagyománya volt.

Ugyancsak bibliai kompozíciót használ fel Than „Nyári és Pekry elfogatása” című képen. (33. kép) A durva erőszak alatt elbukó főhős Van Dyck Sámson elfogatását ábrázoló bécsi képét idézi emlékezetünkbe.[162] Ez az előkép metaforaként hat a kompozícióban: a magyar végvári vitéz úgy küzd a túlerővel szemben, mint az ármánnyal meggyengített bibliai Sámson!

Orlai, Than és Madarász az ötvenes években a corneliusi akadémiai gyakorlat hagyományaira építettek. Példaként Cornelius korai kompozícióját idézzük fel, mint olyat, amelyen Madarász Viktor képének már egész kellettára — gótikus templombelső, felravatalozott hős, búcsúzó anya és ara, az ara koszorúja stb. — megtalálható.[163] (8. kép)

A corneliusi-kaulbach-i típusú akadémiai hagyomány 1850 táján Rahl és Gasser akadémiai működésével ideiglenesen polgárjogot kapott a bécsi Akadémián. 1851 után azonban ismét a nazarénus festészet *lágyabb* iránya, nemkülönben a zsánerhistorizmus kerekedett fölül, míg Rahl szigorú eszmefestészet ellenzéke szorult.[164] Az ötvenes-hatvanas évek magyar festészetének fellendülése, sőt annak *eszmefestészeti* iránya is kétségtelenül Rahlhoz, Rahl *akadémián kívüli akadémizmusához* kötődik.

Madarász Viktor ötvenes években festett művein megőrizve meghaladja a rahli festészet stílusfokát. („A bujdosó álma”; „Zách Felician”; majd a „Hunyadi László siratása”). A történelmi érvrendszer pusztá illusztrálásán túlmenően a történelem *szakralizálásának* és dramatizálásának példaszerű emlékeit alkotja meg, az eszmefestészet érvrendszerét a pszichológiai drámaiság mozzanataival telíti, alakítja még hatásosabbá, mozgósító erejűvé.[165]

A nemzeti művészet programja az ötvenes-hatvanas évek kiemelkedő festészetét alkotásain, különösen a Nemzeti Múzeum freskósorozatán valósult meg. Ez utóbbin felvonultatott filozófiai és történelmi érvanyagot a negyvenes években kovácsolták ki olyan történészek és írók — hogy csak a legnagyobbakat említsük — mint Horváth Mihály, Szalay Imre és Eötvös József. Soká ható eszméikre röviden itt is ki kell térnünk.

A magyar liberalizmus történelemképe és az ötvenes-hatvanas évek festészete

Újabb történelmi kutatások sok, korábban ismeretlen vonással gazdagították a magyar liberalizmus képét. Rövid dolgozatunkban csupán e kutatások axiómaszerű megállapításaira építhetünk anélkül, hogy ennek az eszmei áramlatnak akár csak vázlatos történetét felidézhetnénk.[166]

A liberalizmus legfőbb elve az egyéni szabadságjogok feltétlen elismerése volt. Az egyéniség autonómiájának eszméje köré kiépült egy lényegében vallásos és természet-

jogi teóriáktól átitatott új világnézet, mely a szabadság és egyenlőség jelszavával igyekezett a feudális társadalom kereteit szétfeszíteni.[167]

A kelet-közép-európai, s ezen belül a magyar fejlődés sajátossága, hogy a polgárosodásnak ezt az ideológiáját, a liberalizmus eszményeit a középbirtokos nemesség képviselte, melynek az volt a követelménye, hogy a hazai liberalizmust számos rendi-nemesi vonás terhelte.[168]

A liberalizmus történelemképének kulcsszava: a fejlődés.[169] Felfogása szerint a haladás feltartóztathatatlan és a szabadság kiteljesedésének irányába hat. Az egyetemesség dimenzióiban megvalósuló haladás mozgatója egy elvont fogalom, a *világsszellem*. [170] Az általános fogalomkörébe tartozó *világsszellem* működése csak a *különösen*, azaz a konkrét népek és nemzetek történetében ragadható meg. A világtörténelem, mint azt például a hegelianus Wacksmuth tanította, az emberi szabadságharcok, az emberi szabadságjogok története.[171] Ennek a történelemképnek a centrumában a nép-fogalom áll, mely az általános szférájában létező világsszellemnek a valóságos történelemben megjelenő, ható formája.

Horváth Mihály volt az első, aki történelmi műveiben ezeket a fogalmakat egyeztetette a hagyományos nemesi történelemképpel.[172] A negyvenes években megjelentetett tanulmányainak, cikkeinek középpontjában egy népi nemzetfogalom áll. „A magyarok története” című kézikönyvének (1842—47) témája — a magyar fejlődésben először — nem a királyok vagy a nemesség, hanem a *magyarok*, a nép története. Horváth Mihály felfogása szerint a történelem mozgatórugója a szabadságért vívott küzdelem. Érthető, hogy ebben a művében pozitív hősse válik Rákóczi alakja is! Mint írja: „Nem méltó szabadságra azon nemzet, mely annak megmentéséért mindenét nem kész kockáztatni.” [173] Horváth — az érdekegyesítési politika egyik kialakítójaként — a nemzet egészébe tartozónak vallja a népet, különösen a polgárosuló kézművességet, de a parasztságot is. A néperdekekről, a népjogról is írt tanulmányokat a negyvenes évek elején, melyet természetes módon egészített ki a Dózsa-lázadásról írt műve 1841-ben.[174] Szoros kapcsolatban állt Kossuthal és mondhatni egyik szellemi szülője volt a magyar forradalomnak. A szabadságharc idején hit-szegéssel, ármánnyal vádolta a császári házat, amely „hallatlan módon fellázadt a nemzet ellen”. [175] Érthető, hogy halálra ítélték. Horváthnak sikerült elmenekülnie.

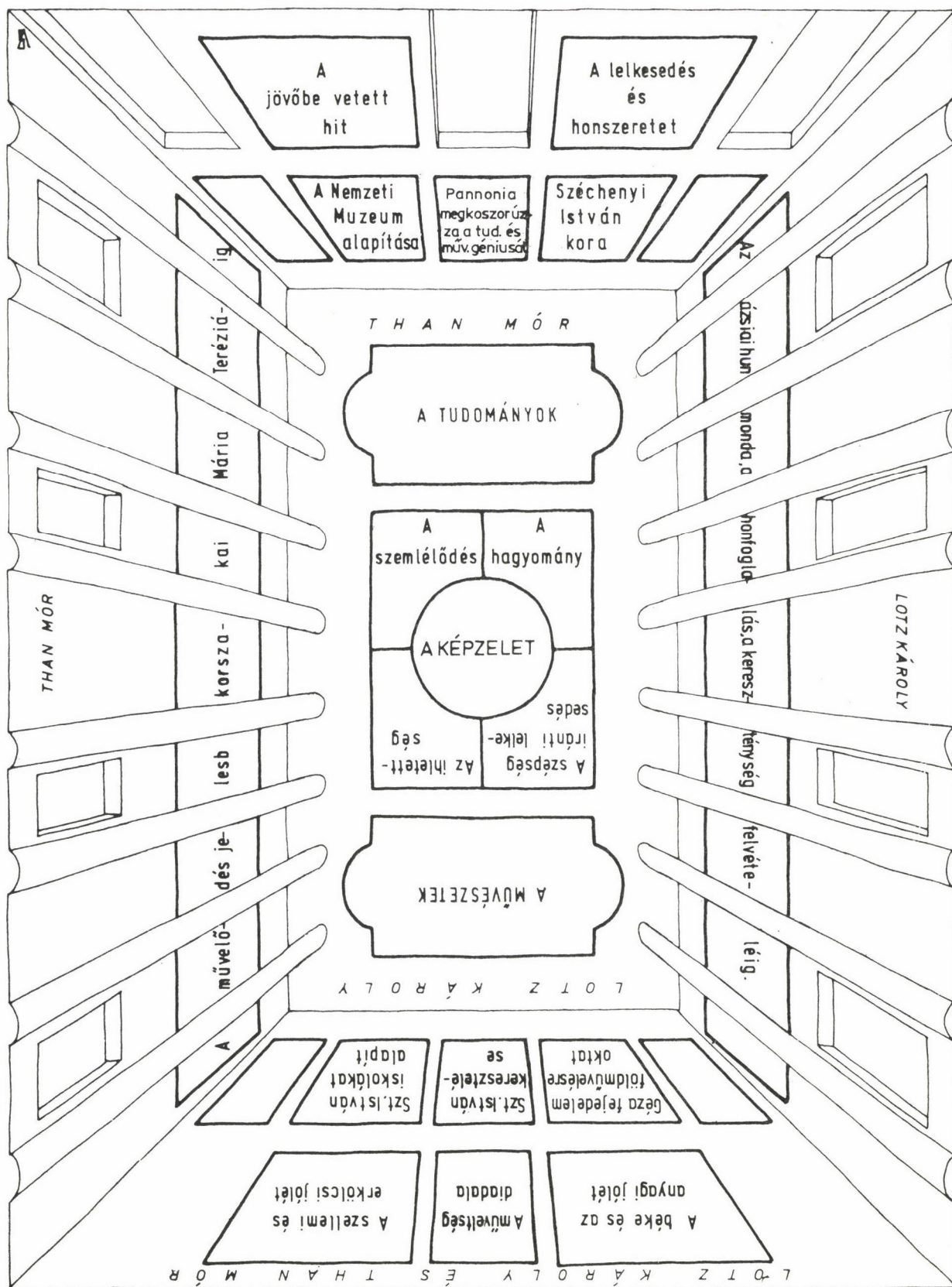
A reformkornak ez a nagy történelemtudósa Kossuth táborában harcolt, de hatása alól a centralisták, Eötvös, Szalay, Trefort, Csengery, de a demokratikus forradalom hívei, Vasvári, Jókai, Vajda, Arany János sem vonhatták ki magukat.

A népjog, népfeltség fogalmának bevezetése a magyar történelemben fontos következményekkel járt: a nemesség vezető szerepének feladásával, a nemzetiségek jogainak elfogadásával. Mint tudjuk, a 19. században egyik sem valósult meg teljes mértékben.

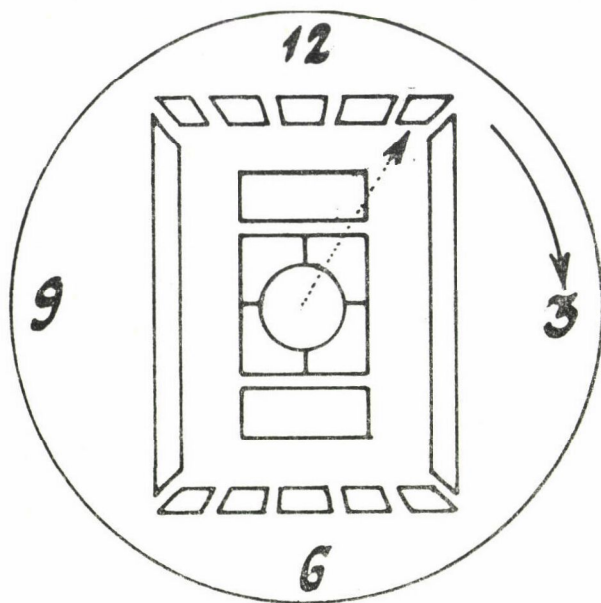
A magyar fejlődés sajátossága, hogy az imént vázolt liberális történelemképbe a nemesi historizálás hagyománya is beleolvadt. A polgári egyenlőség új eszméjével a nemesség saját *nemzetalkotó* tudatát és hagyományát szegezte szembe, a haladás eszméjének *kisajátításával* pedig valójában sikerült vezető szerepét megtartania. [176]

A liberalizmus történelemfelfogásában, különösen a magyar centralisták — vagy ahogy kortársaik nevezték őket, a magyar doktrinerek — számára a magyar állapotok mércéje az egyetemes haladáshoz, az európai fejlődéshez való viszony volt. A 19. század uralkodó eszméinek vizsgálata során Eötvös az európai fejlődés távlatába helyezi a magyar sajátosságokat. Felfogása szerint: „csak akkor érthetjük meg a jelenkor mozgalmait, ha tisztába jöttünk azokkal az eszmékkel, amelyek ezeket a mozgalmakat előidézték és irányukat meghatározták.” [177] Az eszmék és a történelem szembesítéséből kiviláglik, hogy mi a teendője a ma politikusának.

Eötvös művészetre, festészetre vonatkozó nézeteit világítja meg a hozzá közel álló Keleti Gusztáv. Állítása szerint Eötvös József és Szalay László az 1849—1850. év nagy részét Münchenben, Kaulbach környezetében töl-



34. A Nemzeti Múzeum lépcsőházának freskó-programja. Szentesné Sinkó Zsuzsanna perspektivikus rajza



35. Sematikus ábra a Nemzeti Múzeum freskó-programjának olvasásához

tötték, akinek történetbölcseleti iránya mély benyomást tett a száműzetésben élőkre.[178] Hazatérve ez irány hivatalos támogatói lettek.

A magyar nemzet történelmének képes „óra-metáforája”: a Nemzeti Múzeum lépcsőházának freskói

A liberalizmus történetfelfogása fontos előfeltétele volt a magyar történeti eszmefestészet kialakulásának is. A magyar nemzeti liberalizmus világképének *képbe öltöztetett* programját a Nemzeti Múzeum lépcsőházának freskódíszéből is leolvashatta a kortárs és leolvashatja a késői látogató is. (34. kép) A ciklus esetében korai volna Eötvös közvetlen befolyásáról szólnunk, hiszen hiányzik ehhez a kellő apparátussal elvégzett forráskutatás. A 19. század uralkodó eszméje, a *néplélek fejlődése* — akárcsak Eötvös műveinek — a freskosorozatnak is központi gondolata.

A program három, absztrakt módon felfogott dimenziót szembesít: az emberi szellem általános működéseit, ennek révén a történelem során megjelenő folyamatok előrehaladását és e kettő egyesüléséből eredő nemzeti erényeket. Az erények, *eszméi* tulajdonságok *lehatárolt hazettájakban* jelennek meg a mennyezeten és az oldalfalakon. A fedélszék alatt a *históriai* jelenetek megszakítatlan *frízekben* a folyamatok haladását érzékeltetik.

A boltozat centrumából kiindulva az egyes képek között logikai-eszméi összeköttetéseket találhatunk. A freskók *olvasata* — akár az *órát*. [178/a] A nemzet történelmének eseményei, de az eseményeket értelmező általános szellemi haladás fokozatai, az idők folyamán bekövetkező nemzeti kiteljesedés a történelmi *óra* képzeletbeli mutatójának mozgását követve olvasható le. Ez a mozgás megegyezik a valóságos óra járásának irányával.

A mennyezet középpontjában a szellemi működések hierarchiájának allegorikus alakjai — gondosan mérlegelt elrendezésben — jelennek meg. Középen, mint gyűjtőpontban a teremítő képzelet, a *Phantasia*, mint „az emberi szellem működésének szülőanyja, kinek mécsesét egy génusz meggyújtja”. Lábánál az „álom” fekszik, az álom, melyből a „nemzetnek fel kell ébrednie, hogy önművelődésre, tevékenységre indíttassék”. A *Phantasia* körül a négyféle szellemi működés allegóriái: a „traditio” váteszi nőalakként az időre mutatóvá idézi fel a múlt ese-

ményeit; — a „szép iránti lelkesülés”, melyet a rajzolás eredetének mondája szerint egy kedvese árnypépet körberajzoló ifjú szimbolizál; — „az ihletettség”, műsaszertű nőalak, amint a Pegazus lába nyomából eredő forrásból, az ihlet forrásából merít; valamint „az észlelés és szemlélődés”, a tenger partján a természet megfigyelésébe merülő nőalak. A központi figura körül sugarasan elhelyezkedő négy figurát egy újabb szférában — képegyüttesben — ezen általános szellemi működések konkrét ágazatai: a tudományok és művészetek allegorikus alakjai veszik körül. Ezek elrendezése sem véletlen: a történelem órájának képzeletünkben körbehaladó mutatója mentén összeköttetésben állnak az általánosabb szférával, de az alattuk elhelyezkedő történelmi frízzel is. Így például a középen elhelyezkedő *traditio*-nak a tudományok képcsoportjában a történetírás felel meg, míg a frízen az őstörténet mondáit láthatjuk. A szép iránti lelkesülés és az ihletettség működése pedig a szépművészeteket eredményezi, melynek felvirágzása a magyar történelemben — az alattuk elhelyezkedő fríz tanúságátéle szerint — Vajk történelmi megkeresztelkedésével következett be.

Az óra mutatójának mozgását követve ugyanilyen logikai-eszméi összeköttetést találunk a történelmi frízek és az alattuk, antikizáló öltözékekben, arany háttér előtt megjelenített *nemzeti erény-alakok* között is: a hét vezér konstitútiója eredményezte a *békét és anyagi jólétet* — melyet egy bőségszarut tartó nőalak jelképez; Vajk megkeresztelése a „szellemi és erkölcsi jólét”, míg a szemközti falon Széchenyi Ferenc és Pyrker múzeum-alapításának történelmi eseményét a *jövőbe vetett hit* alakja, Széchenyi István és a nemzet nagyjainak csoportját a *lelkisedés és honszeretet* szimbóluma egészíti ki. [179]

Ez a leírásban talán nehézkesnek és bonyolultnak ható program a valóságban igen szemléletes és könnyen is olvasható, ha a művet annak tekintjük ami: *óra-metáforának*, mely a nemzet történelmét, a nemzet életidejét foglalja egységbe. Az óra, ez az ősi szimbolikus formula, mely az időt a térbeli mozgással, illetve a tér szakaszaival láttatja, itt a nemzeti történelem idődimenzióit szemlélteti. (Lotz és Than közösen kiadott részletes programja az óra-metáforát nem, csupán az ennek megfelelő képi megfeleléseket említi. Mindez eddig éppen az olvasat verbális komplikáltsága miatt nem keltett szélesebb körben nagyobb érdeklődést, noha az óra olvasási módja mindenki számára ismerős.) A nemzeti történelem órájának fordulópontjai — képletesen szólva annak fél-, illetve egész ideje a 6, illetve 12. számnak megfelelően — is kellő hangsúlyt kaptak. Az *ősidőktől a kereszténység felvételéig* terjedő szakasz éppen annyi teret foglal el, mint az *I. Bélától Mária Teréziáig* tartó időszak. A szentistváni kor és a közvetlen múlt egymással szembeállítva — akár az óra 6-os, illetve 12-es pontjai — jelennek meg. A szentistváni kor így e szemlélet szerint sajátos *negatív csúcspont*. Szent István megkeresztelésével — mely az alatta levő allegória szerint egyben a műveltség diadala is volt — jutott el a nemzeti történelem egyik fordulópontjára, mely után fokozatos *fölfeléhaladás* következett be. A freskó programja szerint a jelenkor a nemzeti történelem abszolút csúcs-, illetve fordulópontja, az *idők teljessége*. E szakasz középképe — Pannónia megkoszorúzza a tudományok és művészetek génuszát — mintegy az óra 12. pontjának megfelelően kizökken a körben mindenütt szigorúan érvényesülő idősíkból. A mellette levő képek azonban — akárcsak a szemben levő oldalon Géza és István korának szimbolikus eseményei egy egységnyi szakaszt képeznek. E korszakok eseményeit részletesebben, közelebbről — *mintegy nagytáblán* — artikulálják, szemben a hosszanti oldalfalak nagyobb időszakaszokat átfogó megoldásaival.

A múzeum díszítésének szigorú és következetes programja teljesen egységes gondolati rendszer szolgáltatában áll. Megszületésében fontos szerepet játszott az akkoriban éppen megalakult bécsi művészettörténeti egyetemi tanszék első professzora, Rudolf von Eitelberger von Edelberg, aki a Reichsrat által a művészet pártolására megszavazott összeg egy hányadát a magyar Nemzeti Múzeum lépcsőházának kifestésére javasolta elköl-

teni.[180] Eitelberger a birodalmi szemlélet elkötelezett híve volt, aki a *néplőrzsök* előtörténetét a Habsburg-birodalom történelmének részeként fogta fel.[181]

Jelenleg nem eldönthető, hogy Eitelberger maga mennyiben szolt volna bele közvetlenül a Múzeum freskóinak programjába, azonban művészetpolitikai cikkei és a freskók programja között párhuzamosságokat is fel-fedezhetünk. 1879-ben tette közzé az akadémiai oktatásról szóló hosszabb tanulmányát.[182] E cikkében az idealizáló történeti festészt hívének vallja magát, és határozottan fellép Waldmüller *naturalista* oktatási metódusa ellen. A pusztá természetutánzással szemben a művészi invenció, mint ő nevezi a „Phantasia” elsődlegessége mellett tör lándzsát, hiszen a „művészi igazság más, mint a természeti igazság, a művészeti igazság a költészet igazsága, a fantáziával telt felfogásé”.[183] „A természet nem a vég és csúcspontja, hanem csak a kiindulópontja a művészetnek” — állapítja meg ugyanitt. Nemcsak a negyvenes, de a hatvanas években is erőteljesen küzdött az akadémiai oktatás megreformálásáért, s a Kunstgewerbeschule, valamint az Oesterreichisches Museum für Kunst und Industrie megalapításával a hatvanas években az akadémiai oktatás első számú teoretikusának számított.[184]

Eitelberger teóriája voltaképpen az évszázados akadémiai művészetfelfogásban gyökerezik. Megtalálható ennek teljes kifejtése már a felvilágosodás korának legnépszerűbb kézikönyvében, Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* című művében is.[185] Ez az akadémiai tankönyvként is sokáig szolgáló — számos kiadást megért — mű több helyen foglalkozik a művészi alkotás fundamentumaként szolgáló *művészi fantázia*, illetve képzelőerő (Einbildungskraft) primátusával, mely lehetővé teszi a *genie* számára az *ideál* megismerését és megalkotását. Sulzer három osztályát, illetve szintjét különíti el a művészi *genie*-nek aszerint, hogy a mű mennyiben utánozza szolgálait a természetet, illetve hogy mennyiben képes megragadni a képzeletében megjelenő ideált.

Az akadémiai eszmények szívós továbbélését jelzi, hogy Eitelberger — egy évszázad múltán — a klasszikus művészetfelfogás hívének vallja magát az akadémiai oktatásról írott tanulmányában.

A Nemzeti Múzeum lépcsőházának mennyezetén a *művelődés és művészet hagyományos akadémiai teóriája* jelenik meg. Ehhez az időtlen eszméi sikkhoz ízül a töretlen kontinuitást sugalló történeti fríz az *időtlen* és az *időnek alávetett* szférák finom balanszát valószínű meg. Az időtlen eszmével, a szellem általános működésével kapcsolatba hozott történelempé sajátossága, hogy a benne rejlő értékek mintegy az idő keretein, a *történelmen kívül* esnek, illetve hogy belső fejlődése az *időn kívüli* általános szférák és eszmények felé irányul, így az *időnek alávetett az időtlenben* leli meg célját, míg az *időtlen* az idő medrében nyer életet. A Nemzeti Múzeum történeti fríze annak ellenére, hogy valóságos események ábrázolása, *egészét tekintve szimbolikus jellegű* és nem öncélú archeológiai szempontok szerint alkotott rekonstrukciója az egykori eseményeknek. Lotz és Than koncepciója a Rahl-iskola szemléletével rokon és határozottan eltér az antikváriusi hűségre törekvő, a pillanatra exponált lélektani realizmus képviselőinek felfogásától (pl. Blaas, Geiger stb.). A Nemzeti Múzeum lépcsőházának mennyezetén az akadémiai művészetteória, valamint a centralistáknak a nemesi historizmus elemeire építő, de az egyetemes fejlődés kereteibe beágyazott történelemszemlélete öltött testet a frizeken, programszerűen megalkotva azt a mind a Reichsrat, mind a hazai kultúrpolitika által is elfogadható *kultúr-nemzeti* felfogást és nemzet-képet is, melyet még nem kezdett ki a nacionalista tendenciák túlsúlya.

A kortárs kritikus, Keleti Gusztáv lelkesen állapította meg: „ez a program oly gazdag, sőt többet kell mondanom, oly egyetemes, hogy sehol párját sem tudom...” írta 1875-ben.[186] A bécsi Reichsrat által is elfogadott tervek és vázlatok már 1867 előtt elkészültek. A kiegyezés után a magyar kormány megújította a megbízást, de a kivitelezésre technikai okokból csak a hetvenes években került sor.[187]

A freskósorozat festői — Than Mór és Lotz Károly — a Rahl-iskola gyakorlott növendékei voltak. Mindketten résztvevők és segítőársak Rahl bécsi monumentális műveinek kivitelezésénél, jó ismerői mesterük Arsenal-témakörének.[188] Mind az Arsenal, mind a Nemzeti Múzeum programjának kialakításában a festőkön kívül talán történészek, művészettörténészek vagy akár politikusok is részt vehettek, a tematikák szerzőire nincs egyelőre hiteles adatunk.

Rahl bécsi Arsenal-programjának történeti érvanyaga is egyetemes: a Monarchia létének *ontológiai* bizonyítékait vonultatja fel. A birodalom történelmi feladata: a bibliai erények beteljesítése.

A Nemzeti Múzeum programjának eszmerendszere más dimenziókban mozog: az egyetemes emberi, a filozófiai értelemben vett általános *szellemi tulajdonságok működéseit és azok kifejtését a magyar nép történetében* választotta tárgyául. Az Arsenal történelmi-bibliai érvei egy monarchikus-feudális szisztéma szükségszerűségét, a Nemzeti Múzeum sorozata a liberális haladás-eszmény hazai beteljesedését sugallják.

A Nemzeti Múzeum nem az első Pesten a Rahl-kör alkotásai közül. Pár évvel korábban készült el — úgy-szintén Than és Lotz műveként — a Vigadó festészeti díszjele.[189] A Vigadó és a Nemzeti Múzeum falkép-ciklusai a magyar történelmi eszmefestészeti irány kiteljesedését jelentik, kezdetét a század utolsó harmadában felvirágzó monumentális programoknak, melyeknek tartalmában és tendenciáiban megragadhatóak a nemzeteszme fokozatos változásai is. E változások további bemutatása azonban túlnő választott tematikánk körén.

Berekesztő gondolatok

A magyar historizáló történeti festészt lényegi megismerését nehezíti az a hagyományos történelem-szemlélet, mely a nemzeti függetlenségi törekvések eszközének tekintette a műfajt magát is. A magyar historizáló történeti festészt — mint ahogyan a többi műfajok is — szoros kapcsolatban fejlődött a Habsburg-monarchia központjaiban működő irányzatokkal és művészeti intézményekkel, nemkülönben a párhuzamos közép-európai fejlődéssel. A monumentális feladatok nálunk és másutt Európában kisebb eltérésekkel mindenütt analóg karakterűek. (Nemzeti Képcsarnok, Emlékhelyek, Múzeumok stb.) A képzőművészet egészét tekintve *nem az ország-vagy birodalmi határokat tekinthetjük vízválasztónak, hanem elsősorban a műfaji kereteket*, a műfajok akadémiai hierarchiáját magát. Részletesebben szólva: a hazai historizáló történeti festészt emlékeit e korban több szál köti a bécsi, illetve düsseldorfi és müncheni történeti festészhöz, mint a hazai polgári vagy népeletkép-piktúrához, ez utóbbit pedig több mozzanat fűzi a bécsi akadémián kívüli festészhöz, mint a lassan kiformalódó hazai akadémiai műfajokhoz. Ez érvényes még akkor is, ha vannak festők, akik mind a két műfajban jelentőset alkottak (pl. Lotz).

A historizáló történeti festészt már régóta a kutatók figyelmének középpontjában állt;[190] a többi műfaj: a vallásos monumentális művészt vagy az allegóriák emlékanagya jórészt még interpretálatlan.[191] A história-festészt mint legelső akadémiai műfaj elsősorban a vezető vagy vezetésre törő rétegek eszméinek megjelenítésére volt alkalmas. A műfaj e korabeli története nemcsak a művészeti felfogás változásait tükrözi, hanem azt a küzdelmet is, melyet a különböző történeti felfogások vívtak a maguk *hivatalos* elfogadtatásáért. A monumentális piktúra — jellegéből adódóan — mindig a hivatalos szemlélettel korrelációban születhetett meg, a *hivatalos felfogástól eltérő művek meg kellett, hogy elégedjenek egy szűkebb nyilvánossággal*. Azt a tényt, hogy 1871-ig nem volt hazánkban művészeti akadémia, az akadémiának az aktuális állami érdekekkel való szoros kapcsolata magyarázza. Ez az intézmény ugyanis hagyományosan állami intézmény volt mindenütt. Az akadémia felállításáért, az akadémiai művészt megteremtéséért folyó hazai küzdelem a hatalomra törő, hatalmát immár intéz-

ményesen is kifejezni kívánó nemesi vezető rétegek törekvése volt: az akadémia, illetve a hazai akadémikus történelmi festészet ezért csak a hatalom dualizmus kori megosztásával, a kiegyezéssel születhetett meg. Tegyük hozzá: rögtön megszületésekor — a hazai művészeti akadémia tényleges működését megelőzve — a Nemzeti Múzeum programjában virtuálisan és igen magas színvonalon azonnal megjelent. Ez a program is jelzi azonban, hogy a hazai akadémiai festészet forrásvidékeit — mind stilisztikái, mind műfaji tekintetben — a párhuzamos közép-európai művészetben kell keresnünk, tartalmi szempontból azonban a hazai történelmi felfogások, ideológiák körében lelhetjük azt fel.

A kulturális kapcsolódások, párhuzamosságok és különbségek felkutatásában az összehasonlító irodalomtudomány már jelentős eredményeket könyvelhet el.[192] A képzőművészeti érintkezések, kapcsolódások — természetükből eredően — intenzívebbek lehettek az irodalmiaknál, a nyelvi különbség nem nehezítette a megértést. A korszak művészetét a korábbiaknál nagyobb összefüggésekben szemlélteti néhány újabb publikáció, azonban e téren még sok a tennivalónk. A szellemi élet kapcsolatszerének feltárása azért is sürgető feladat, mivel a korszak általános függetlenségi tendenciája korántsem jelentett egyoldalú elzárkózást, hanem küzdelmet a *kultúra* aktuális kérdéseinek önálló és lehetőleg intézményes megválaszolására. A szellemi kapcsolatok fontosságáról a korszak eszméinek rendszerében szólni maga Eötvös: „Csak akkor jó az ember ereje öntudatára, ha érintkezésbe lép másokkal, csak az hozza működésbe kedélye tulajdonait, s csupán a kedély viheti a lelket termékeny tevékenységre. Az ember szellemi tehetségei megannyi villanszíkra, melyek a galvanikus telepből fejlődnek ki, s melyeket mindig csak különböző elemek érintkezései idéznek elő. Amit az egyeseknél látunk, ugyanazt találjuk egész népeknél. Egy népiség sem fejlődhetik, bármilyen tehetségekkel legyen megáldva, magasabb műveltségre, míg elkülönözve áll, s a már műveltebb nép is hátramarad, sőt visszasüllyed a polgárisodás pályáján, mielőtt gyerebbek lettek vagy éppen megszűntek érintkezései másokkal.”[193]

Sinkó Katalin

RÖVIDÍTÉSJEGYZÉK

- Aldrian, T. 1960
Aldrian, Trude: Vorstufen des wiener Sittenbildes bei den Kammermalern Erzherzog Johanns. In: Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunst-Forschung in Wien. 10–12. 1957–1960
- Allmayer-Beck, 1981
Allmayer-Beck, Johann Christoph: Das Heeresgeschichtliche Museum, Wien. Das Museum. Die Repräsentationsräume. Salzburg, 1981.
- Andrews, 1974
Andrews, Keith: Die Nazarener. München, 1974
- Aradi, 1955
Aradi Nóra: Száz kép a magyar történelemből. Budapest, 1955
- Archiv
Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst. Hrsg. von Joseph Freiherrn von Hormayr, Bd. I–XXI, Wien, 1810–1830.
- Balás-Piry, 1932
Balás-Piry László: A magyar történelmi festészet a 19. században. Budapest, 1932
- Basics, 1984
Basics Beatrix: A történelemábrázolás módjai és a Történelmi Képcsarnok gyűjteménye. In: Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984, 12–15
- Becker, 1971
Becker, Wolfgang: Paris und die deutsche Malerei 1750–1840. München, 1971
- Berzeviczy, 1925
Berzeviczy Albert: Az ötvenes évek művészete. In: Magyar Művészet, 1925, 497–525
- Biró, 1960
Biró Sándor: Történelemtanításunk a 19. század első felében a korabeli tankönyvkiadás tükrében. Budapest, 1960
- Bisanz, 1984
Bisanz, Hans: Von der Hofkunst zur Karikatur. In: Die Aera Metternich. Sonderausstellung. Historisches Museum der Stadt Wien. 1984 Wien. 118–125
- Bodenstein, 1888
Bodenstein, Cyriak: Hundert Jahre Kunstgeschichte Wiens. 1788–1888. Wien, 1888
- Büttner, 1979
Büttner, Frank: Peter Cornelius in Düsseldorf. In: Die Düsseldorfer Malerschule. 1979, 48–55
- Coreth, 1959
Coreth, Anna: Pietas Austriaca. Österreich. Archiv. Wien 1959
- Dudel, 1970
Dudel, Erwin: Klemens Hofbauer. Ein Zeitbild. Bonn, 1970, (Lengyelül: Apostol Warszawy i Wiednia. Warszawa, 1982)
- Die Düsseldorfer Malerschule, 1979
Die Düsseldorfer Malerschule. Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf, 1979
- Egger, 1976
Egger, Hanna: Das Nachleben der Babenberger in der Bildenden Kunst. In: Alte und moderne Kunst, 1976, 146. szám, 1–7
- Eitelberger, 1879
Eitelberger von Edelberg, Rudolf: Gesammelte Kunsthistorische Schriften. Bd. I–II. Wien, 1879
- Eötvös, 1981
Eötvös József: A XIX. század uralkodó eszméinek befolyása az államra. I–II. Budapest, 1981
- Ernszt, 1910
Ernszt Lajos: A magyar történelmi festészet. Budapest, 1910
- Fenyő, 1968
Fenyő István: Két évtized. Budapest, 1968
- Fenyő, 1969
Fenyő István: Haza és tudomány. A hazai reformkori liberalizmus történetéből. Budapest, 1969
- Fenyő, 1973
Fenyő István: Nemzet, nép, irodalom. (Tanulmányok a magyar reformkor irodalmáról.) Budapest, 1973
- Feuchtmüller, 1961
Feuchtmüller, Rupert: Leopold Kupelwieser. (Neue Gesichtspunkte zur Bewertung eines österreichischen Nazareners.) In: Mitteilungen der Gesellschaft für Vergleichende Kunst-Forschung in Wien. 1961–1963, 78–80
- Feuchtmüller, 1962
Feuchtmüller, Rupert: Friedrich Gauermaier und seine Zeitgenossen. In: Biedermeierausstellung, Gutenstein – Miesenbach, 1962
- Feuchtmüller, 1968
Feuchtmüller, Rupert: Vom Lukasbund zur Wiener Spätromantik. In: Romantik und Realismus. 1968
- Feuchtmüller, 1970
Feuchtmüller, Rupert: Leopold Kupelwieser und die Kunst der österreichischen Spätromantik. Wien, 1970
- Feuchtmüller, 1972
Feuchtmüller, Rupert: Kunst in Österreich von frühen Mittelalter bis zur Gegenwart. Bd. I–II. Wien – Hannover – Basel, 1972
- Fleischer, 1935
Fleischer Gyula: Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián. Budapest, 1935
- Fraknoi, 1902
Fraknoi Vilmos: gr. Széchenyi Ferenc. Budapest, 1902
- Fried, 1986
Fried István: Kelet-, és Közép-Európa között. Budapest, 1986
- Friedrichs-Friedlaender, 1980
Friedrichs-Friedlaender, Carola: Architektur als Mittel politischer Selbstdarstellung im 19. Jahrhundert. Die Baupolitik der bayerischen Wittelsbacher. In: Miscellanea Bavarica Monacensia. Heft 97. München, 1980, 1–229
- Frodl-Schneemann, 1984
Frodl-Schneemann, Marianne: Johann Peter Krafft. Wien – München, 1984
- Garas, 1955
Garas Klára: Magyarországi festészet a 18. században. Budapest, 1955
- Galavics, 1971
Galavics Géza: Program és műalkotás a 18. század végén. Művészettörténeti Füzetek, 2. Budapest, 1971
- Galavics, 1981
Galavics Géza: A Zrínyi kirohanása téma története. (Peter Krafft képe és hatása.) In: Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus. I. Budapest, 1981. 61–65
- George-Mayer, 1882
George-Mayer, August: Erinnerungen an Carl Rahl. Wien, 1882
- Gerszi, 1952
Gerszi Teréz: A magyar történelmi litográfia. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve (1952.), 1953, 48–64
- Gerszi, 1960
Gerszi Teréz: A magyar kőrajzolás története a XIX. században. Budapest, 1960
- Graf, 1979

- Graf, Dieter: Die Düsseldorfer Spätnazarener in Remagen und Stolzenfels. In: Die Düsseldorfer Malerschule, 1979. 121–129
- Grimschitz, 1961
- Grimschitz, Bruno: Die Altwiener Maler. Wien, 1961
- Hajós, 1978
- Hajós Géza: Klassizismus und Historismus. Epochen oder Gesinnungen? In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. Jg. 32, 1978. 98–109
- Hanák, 1975
- Hanák Péter: Magyarország a Monarchiában. Budapest, 1975
- Heilmann, 1979
- Heilmann, Christoph: Zur französisch-belgischen Historienmalerei und ihre Abgrenzung zur Münchener Schule. In: Die Münchener Schule. 1850–1914. Ausstellung, München, 1979
- Henszlmann, 1865
- Henszlmann Imre: Emléksbeszéd J. D. Böhmről a Tudományos Akadémián. In: Budapesti Szemle, 1865, 454–460
- Hevesi, 1903
- Hevesi, Ludwig: Oesterreichische Kunst im 19. Jahrhundert. Bd. I–II. Leipzig, 1903
- Hollós, 1876
- Hollós László: A modern festőművészetről, különös tekintettel a magyar historiai festészetre. Budapest, 1876
- Horváth, 1847
- Horváth Mihály: Párhuzam az Európába költözködő Magyar Nemzet és az akkori Európa polgári és erkölcsi műveltsége között. Pest, 1847
- Isoz, 1927
- Isoz Kálmán: Beethoven művei és a régi pesti nagykereskedők. In: Muzsika (A Literatura melléklete) 1927. 3. szám, 101–103
- Jávör, 1981
- Jávör Anna: A klasszicista oltárkép Hesz János Mihály életművében. In: Ars Hungarica 1981. 2. 219–223
- Jenderko-Sichelschmidt, 1979
- Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid: Die profane Historienmalerei. In: Die Düsseldorfer Malerschule. 1979. 98–111
- Kassai-Mikula, 1984
- Kassai-Mikula, Renata: Metternich und die bildende Kunst. In: Aera Metternich. Sonderausstellung. Historisches Museum der Stadt Wien. 1984. 111–117
- Kaut, 1968
- Kaut, Hubert: Das österreichische Sittenbild. In: Romantik und Realismus, 1968. 64–71
- Kazinczy levelek
- Kazinczy Ferenc levelezése I–XXII. kötet. Budapest, 1890–1927. Kiadta Váczy János és a XXII. kötetet Harsányi István
- Keleti, 1867
- Keleti Gusztáv: Emléksbeszéd Rahl Károly fölött. (Felolvasás a magyar Képzőművészeti Társulatban) In: Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve. 1865–1866, 1867
- Keleti, 1889
- Keleti Gusztáv: Trefort Ágoston. Emléksbeszéd. Budapest, 1889
- Keleti, 1910
- Keleti Gusztáv: Művészeti dolgozatok. Budapest, 1910
- Keserű, 1984
- Keserű Katalin: Orlai-Petrich Soma. Budapest, 1984
- Kisfaludy, 1980
- Kisfaludy Károly válogatott művei. Budapest, 1980
- Kitlitschka, 1981
- Kitlitschka, Werner: Die Malerei der Wiener Ringstrasse. (Die Wiener Ringstrasse – Bild einer Epoche. Band X.) Wiesbaden, 1981
- Kitlitschka, 1984
- Kitlitschka, Werner: Aspekte der Malerei des Historismus in Wien: Spätromantik und Klassizismus. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. I. Teil. Ausstellung. Schloss Grafenegg, 1984. 455–465
- Kodály, 1943
- Kodály Ernő: Weber Henrik. Budapest, 1943
- Kornis, 1977
- Kornis Gyula: A magyar művelődés eszményei. 1777–1848. I–II. Budapest, é. n. (1927)
- Koschatzky, 1962
- Koschatzky, Walter: Jacob Gauermaun und seine Zeit. In: Biedermeier Ausstellung, Friedrich Gauermaun und seine Zeit. Gutenstein-Miesenbach, 1962
- Kunzer, 1929
- Kunzer Gyula: Hormayr és az egykorú magyar irodalom. Pécs, 1929
- Lachnit, 1984
- Lachnit, Edwin: Die Wiener Schule und die Gründerzeit der Kunstgeschichte. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs. Ausstellung. Schloss Grafenegg. I. Teil. 1984, 392–394
- Lendvai, 1986
- Lendvai L. Ferenc: Protestantizmus, forradalom, magyarság. Budapest, 1986
- Leuschner, 1979
- Leuschner, Vera: Der Landschafts- und Historienmaler Carl Friedrich Lessing. In: Die Düsseldorfer Malerschule, 1979, 86–97
- Lutterotti, 1968
- Lutterotti, Otto R. von: Joseph Anton Koch und sein wiener Kreis. In: Romantik und Realismus, 1968
- Lützow, 1877
- Lützow, Carl von: Geschichte der Akademie der Bildenden Künste. Wien, 1877
- Lyka, Táblabíróvilág, 1981
- Lyka Károly: A táblabíróvilág művészete. Budapest, 1981
- Lyka, Nemzeti romantika
- Lyka Károly: Nemzeti romantika. Budapest, 1981
- Mai, 1979
- Mai, Ekkehard: Die Düsseldorfer Malerschule und die Malerei des 19. Jahrhunderts. In: Die Düsseldorfer Malerschule, 1979. 19–40
- Marosi, 1965
- Marosi Ernő: Das romantische Zeitalter der ungarischen Kunstgeschichte. In: Annales, 1965, 43–77
- Marosi, 1976
- Marosi Ernő: Emlék márványból vagy homokkőből. Művészet és elmélet. Budapest, 1976
- Metken, 1977
- Metken, Sigrid: Nazarener und „nazarenisch“. Popularisierung und Trivialisierung eines Kunstideals. In: Die Nazarener, 1977, 365–388
- Mitrovics, 1928
- Mitrovics Gyula: A magyar esztétikai irodalom története. Budapest–Debrecen, 1928
- Mittig-Plagemann, 1972
- Mittig, Hans und Plagemann, Volker: Denkmäler im 19. Jahrhundert. München, 1972
- Mojzer, 1975
- Mojzer Miklós: A XVII. és XVIII. századi német és osztrák festmények. Budapest, 1975
- Mražek, 1963
- Mražek, Wilhelm: Biedermeier in Österreich. Wien, 1963
- Művészet Magyarországon I. 1980
- Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus. Kiállítás az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport és a Magyar Nemzeti Galéria közös rendezésében. Budapest, 1980
- Művészet Magyarországon, II. 1981
- Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus. Kiállítás az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport és a Magyar Nemzeti Galéria közös rendezésében. Budapest, 1981
- Die Nazarener, 1977
- Die Nazarener. Ausstellung im Städelschen Kunstinstitut. Frankfurt am Main, 1977
- Nipperdey, 1968
- Nipperdey, Thomas: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert. In: Historische Zeitschrift. Bd. 206. Heft 3. 1968, 529–584
- Nipperdey, 1972
- Nipperdey, Thomas: Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. In: Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert. Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte. I. Göttingen, 1972. 1–44
- Novotny, 1935
- Novotny, Vladimir: Hundert Jahre Kunstverein für Böhmen. Prag, 1935
- Nyíri, 1984
- Nyíri Kristóf: Az osztrák emberkép. Konzervatív elmélet Hofbauer-től Hayekig. In: Medvetánc. 1984, 2–3. sz. 33–54
- Ormós, 1862
- Ormós Zsigmond: Főt művészeti szempontból. Pest, 1862
- Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen, 1896. II. Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen. II. rész Csehország. Budapest, 1896
- Péter, 1936
- Péter Kornélia: Marastoni Jakab. Budapest, 1936
- Pevsner, 1940
- Pevsner, Nikolaus: Akademies of Art. Cambridge, 1940
- Pigler, 1967
- Pigler Andor: Katalog der Galerie alter Meister I–II. Budapest, 1967
- Poch-Kalous, 1968
- Poch-Kalous, Margarethe: Die Wiener Akademie der bildenden Künste und die Anfänge der Österreichischen Bildnismalerei In: Romantik und Realismus, 1968
- Pogány, 1946
- Pogány Ö. Gábor: A magyar festészet forradalmárai. Budapest, é. n. (1946)
- Prokopp, 1981
- Prokopp Gyula: Adatok Hesz János Mihály (1768–1833?) festészetéhez. In: Művészettörténeti Értesítő XXX. 1981, 200–205.
- Pukánszky, 1922
- Pukánszky Béla: A magyar Hegel vita. Minerva, 1922

- Pulszky, 1874
Pulszky Ferenc: Adalékok a magyarországi műtörténelemhez
In: Budapesti Szemle. 1874
- Rabinovszky, 1951
Rabinovszky Máriusz: A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve. 1951. Budapest, 1952, 50–79
- Roessler, 1946
Roessler, Artur: Josef Danhauser. Wien. 1946
- A romantika
A romantika. Bevezető tanulmányt írta és a szöveget válogatta Horváth Károly. Budapest, 1978
- Romantik und Realismus, 1968
Romantik und Realismus in Österreich. (Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt.) Ausstellung in Schloss Laxenburg, 1968
- Rózsa, 1966
Rózsa György: Die Allegorie der Ungarischen Akademie der Wissenschaften. Johann Ender und István Széchenyi. In: Alte und Moderne Kunst 88. 1966
- Rózsa, 1973
Rózsa György: Magyar történetábrázolás a 17. században. Budapest, 1973
- Rózsa, 1985
Rózsa, György: Marianne Frodl-Schneemann: J. P. Krafft. Rezension. In: Acta Historiae Artium. Tom. XXXI. 1985, 106
- Schams, 1922
Schams Franz: Vollständige Beschreibung der Königl. freyen Haupt Stadt Ofen in Ungarn. Buda, 1822
- A. W. Schlegel és F. Schlegel, 1980
A. W. Schlegel és F. Schlegel: Válogatott esztétikai írások. Zoltai Dénes bevezetőjével. Budapest, 1980
- Sinkó, 1982
Sinkó Katalin: A bécsi Akadémia hatása a magyar festészetre 1830–1870. Bölcsészdoktori disszertáció. 1982
- Sinkó, 1983
Sinkó Katalin: A nemzeti emlékmű és a nemzeti tudat változásai. In: Művészettörténeti Értesítő XXXII. 1983. 185–201
- Sinkó, 1986
Sinkó Katalin: Ideálképmás, portré, életkép. In: Ars Hungarica 1987/I. 49–58
- Sinkó: Akadémia-allegóriák
Sinkó Katalin: Néhány magyar akadémia-allegória. In: Művészettörténeti Értesítő XXXIII. 1984. 169–175
- Somogyi, 1912
Somogyi Miklós: Magyarok a müncheni Képzőművészeti Akadémián. In: Művészet, 1912. 178–188
- Somogyi, 1976
Somogyi Éva: A birodalmi centralizációtól a dualizmusig. Budapest, 1976
- Springer, 1920
Springer, Anton: Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart. Siebente, verbesserte und erweiterte Auflage. Leipzig, 1920
- Stix, 1925
Stix, Alfred: H. F. Füger. Wien–Leipzig, 1925
- Sulzer, 1771
Sulzer, Johann George: Allgemeine Theorie der Schönen Künste in eizeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln. I–II. Leipzig, 1771
- Szabó, 1985
Szabó Júlia: A XIX. század festészete Magyarországon. Budapest, 1985
- Szana, 1890
Szana Tamás: A magyar művészet századunkban. Budapest, 1890
- Székely, 1954
Székely Zoltán: Madarász Viktor. Budapest, 1954
- Szemző, 1942
Szemző Piroska: P. J. N. Geiger és Heckenast Gusztáv könyvillusztrációink történetében. Az Országos Széchényi Könyvtár Kiadványai. 1942
- Szendrei-Szentiványi, 1915
Szendrei-Szentiványi: A magyar képzőművészet lexikona. Budapest, 1915
- Széphelyi, 1981
Széphelyi F. György: Allegóriák a korszak festészetében. In: Művészet Magyarországon, 1830–1870. Katalógus. I. Budapest, 1981. 66–73
- Sziklai, 1974
Sziklai László: Szomszédainkról. Budapest, 1974
- Szücs, 1970
Szücs Jenő: A nemzet historikuma és a történelemszemlélet nemzeti látószöge. Budapest, 1970
- Szvoboda, 1980
Szvoboda Gabriella: A Pesti Műegylet megalakulása és első kiállítása 1840-ben. In: Ars Hungarica, 1980. II. 281–321
- Tehel, 1951
Tehel Péter: Orlai Petrich Soma. In: A Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, 1951. 150–157.
- Tehel, 1953
Tehel Péter: A magyar nemzeti művészet kialakulásának kérdései a reformkorban. ELTE évkönyv, 1953
- Th. B.
Thieme-Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. I–XXXVII. Leipzig.
- Die ungarische Kunstgeschichte, 1983
Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930. Ausstellung. Collegium Hungaricum. Wien, 1983
- Várkonyi, 1961
Várkonyi Ágnes: Thaly Kálmán és történetírása. Budapest, 1961
- Várkonyi, 1973
Várkonyi Ágnes: A pozitívista történelemszemlélet a magyar történetírásban. I–II. Budapest, 1973
- Vasič, 1960
Vasič, Pavel: Die Kunst Peter Kraffts. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. 1960
- Wagner, 1967
Wagner, Walter: Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien. Wien, 1967
- Wasem, 1981
Wasem, Eva-Maria: Die Münchener Residenz unter Ludwig I. Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten. In: Miscellanea Bavarica Monacensia. Heft 101. München, 1981, 1–402
- Weigmann, 1906
Weigmann, Otto: Moritz von Schwind. Stuttgart und Leipzig, 1906
- Weinmann, 1956
Weinmann, Alexander: Wiener Musikverleger und Musikalienhändler von Mozarts Zeit bis gegen 1860. Wien, 1956
- Wilhelmb, 1944
C. Wilhelmb Gizella: Than Mór, Budapest, 1944
- Wilhelmb, 1956
C. Wilhelmb Gizella: Hunyadi János alakja a magyar képzőművészetben. In: Szabad Művészet, 1956. 354
- Wilhelmb, 1982
C. Wilhelmb Gizella: Than Mór, Budapest, 1982
- Wurzbach
Wurzbach: Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich. 1–60. Bd. Wien. 1857–1892
- Ybl, 1938
Ybl Ervin: Lotz Károly élete és művészete. Budapest, 1938
- Zádor, 1953
Zádor Anna: Kiss Bálint. In: A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve, 1952. Budapest, 1953. 24–49
- Zádor–Szabolcsi, 1978
Zádor Anna és Szabolcsi Hedvig szerk.: Művészet és felvilágosodás. Budapest, 1978
- Zeitler, 1976
Zeitler, Rudolf: Die Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin, 1976
- Zibolen, 1967
V. Zibolen Ágnes: Kisfaludy, az Aurora képszerkesztője és illusztrátora. In: Művészettörténeti Értesítő XVI. 1967. 3. 161–176
- Zibolen, 1972
V. Zibolen Ágnes: Kisfaludy Károly és a magyar művészeti romantika indulása. Művészettörténeti Füzetek, 5. Budapest, 1972
- Zibolen, 1978
V. Zibolen Ágnes: Barabás Miklós, az illusztrátor. In: Művészettörténeti Értesítő XXVII. 1978
- Zibolen, 1980
V. Zibolen Ágnes: Könyv-és folyóiratillusztráció. In: Művészet Magyarországon. 1780–1830. Katalógus, Budapest. 1980. 95–102
- Zibolen, 1984
V. Zibolen Ágnes: Moritz von Schwind. Budapest, 1984
- Ziemke, 1977
Ziemke, Hans-Joachim: Die Anfänge in Wien und in Rom. In: Die Nazarener. 1977, 41–66
- Zimmermann, 1923
Zimmermann, E. H.: Das Alt-Wiener Sittenbild. Wien, 1923
- Zykan, 1968
Zykan, Josef: Künstler in Laxenburg. In: Romantik und Realismus, 1968

1 Ez a tanulmány részben átdolgozott változata az 1982-ben benyújtott: „A bécsi Akadémia hatása a magyar festészetre 1830–1870” című bölcsészdoktori disszertáción néhány fejezetének.

2 A bécsi Akadémia történetéről: C. Lützow, 1877; — N. Pevsner, 1940 és W. Wagner, 1967. Magyarul összefoglalja: Fleischer, 1935

3 Somogyi, 1912

4 Fleischer, 1935

5 Az 1. sz. jegyzetben említett dolgozatban megkísértem ezeket összefoglalni.

6 Szana, 1890; — Lyka, Táblabíróvilág, 1981, — Lyka, Nemzeti romantika, 1982; nyomukban számos hasonló szemléletű művet említhetünk.

7 Ebben a szellemben tárgyalják történetét: B. Grimschitz, 1961; Feuchtmüller, 1968; Feuchtmüller, 1972

8 Ezeknek az irányzatoknak összefoglalását adja: Hanák P.: A soknemzetiségű Habsburg-Monarchia válsága a polgári forradalom korszakában. In: Hanák, 1975, 97–123

9 R. Zeidler, 1966, T. Nipperdey, 1972

10 Szvoboda, 1980

11 N. Pevsner, 1940; Rabinovszky, 1951; Marosi, 1976, 39–41.

12 W. Wagner, 1967

13 Garas, 1955, 100; A. Stix, 1925; Az ilyen sémaszerű kompozíciók transzformációjára számtalan példát lehet hozni. Mint tipikus, említsük meg a poussini előképre támaszkodó Füger: Szent Katalin vitáját a bőséggel ábrázoló oltárkép-vázlatát (1802), és az erre építő Hesz János Mihály által festett oltárképet, mely Szent Andrást ábrázolja a vesztőhelyen. (Iván, 1820) In: Jávör, 1981, 43–44. kép.

14 Biró, 1960. Sokáig vallották, hogy a történelemoktatás célja az erkölcsi tanítás. „A tudós és erkölcsös ember által írott történelem a becstelenség iskolája, az azonban mégis magából az emberek számára az isteni gondviselés mindenütt való felismerését” — írta Bola Márton, tankönyvének bevezetőjében. (1748, Kolozsvár) Idézi Biró, 1960. 46; A korszak legsikeresebb népoktatást szolgáló tankönyve, Losontzi Hányoki István (1709–1780) több mint 70 kiadást megért műve a Hármaskis Tükör is egybefoglalva tanította a szenthistóriákat és a hazai történelmet. Biró, i. m. 91–93

15 M. Poch-Kalous, 1968, 27–28

16 Gyakorta idézik az akadémiai tanács véleményét 1828-ból: „Wir brauchen keine altdeutschen Maler als Professoren.” idézi: R. Feuchtmüller, 1970, 115

17 M. Frodl-Schneemann, 1984, 30–100

18 P. Vasič, 1960, 62–64; M. Frodl-Schneemann, 1984, 18–21; 30–39

19 R. Eitelberger már a múlt században kifejtette a bécsi művészet ama sajátosságát, hogy bár az akadémiai oktatás erendően ellene volt a zsánerfestészetnek, az azonban mégis magából az Akadémiából származtatható. R. Eitelberger: Das Wiener Genrebild vor dem Jahre 1848. In: R. Eitelberger, 1879; E. H. Zimmermann, 1923; — W. Mrazek, 1963; — H. Kaut, 1968

20 R. Eitelberger, 1979, I. 69; Az életképfestők túlsúlyát ellensúlyozandó a vallásos festészet megújításán fáradozó Fühlich és Kupelwieser megállapították a S. Severin együletet, mely elsősorban a katolikus törekvéseket próbálta támogatni. R. Feuchtmüller, 1970, 117

21 A honvéd hazatérését két példányban is megfestette, 1817-ben kisebb változatban, 1820-ban a honvéd búcsújának párdarabjaként. M. Frodl-Schneemann, 1984, 39–44

22 M. Frodl-Schneemann, 1984, 31–51; 156–158

23 A témákat maga a császárné, Carolina Augusta választotta ki. M. Frodl-Schneemann, 1984, 72, 161

24 A. Coreth, 1969, 9–17

25 Marosi, 1976, 251–267

26 K. Andrews, 1974, 11–12; — H. J. Ziemke, 1977, 41–58; 27 R. Feuchtmüller, 1968, 45–48

28 Overbeck képe csak 1840-re készült el. Frankfurt am Main, Städtisches Kunstinstitut; — Ph. Veit műve ugyanott található; Fühlich képe a Schack-Galerie tulajdona, München.

29 F. Dudel, 1982, 117–153

30 Hofbauer hatásáról a romantikus festőkre: R. Feuchtmüller, 1968, 47–48

31 A hofbaueri konzervativizmus és a magyar romantika kapcsolatairól: Fraknói, 1902; — Nyiri, 1985, 33–39

32 A. W. Schlegel és Fr. Schlegel, 1980. 63–65.

33 A kortársak is szívesen hasonlították a Habsburg birodalom szerepét a keresztesháborúk hőseihez.

34 R. Feuchtmüller, 1968, 47; — E. Dudel, 1982, 117–130

35 R. Kassai Miklós, 1984, 111; — H. Bisanz, 1984, 118

36 1803-ban az Európa című folyóiratban. Említi: O. R. Luttrell, 1968, 44

37 Hormayr az Archiv 1821-es évfolyamának 1–2. számában áttekinti a nemzeti művészet programjait. Ő idézi.

38 Az 1809-es kiadású „Über dramatische Kunst und Literatur” előszavában. Említi: A. W. Schlegel és Fr. Schlegel, 1980, 699

39 Elég példaként felidéznünk Fr. Schlegelnek 1815-ben a nyelv szerepéről írt sorait: „A nemzet, mely hagyja, hogy nyelvét elrabolják, benső, szellemi önállóságának végső támaszát veszti el, és

voltaképpen megszűnik létezni.” Fr. Schlegel: A régi és új irodalmak története, 1815. Rónay György fordítása. In: A romantika, 1978, 198. Ugyanerről Fenyő István: Ábránd a nemzet családéletéről és ugyanó: Az eredetiség-program kialakulása és kritikai értelmezése 1807–1822 között. In: Fenyő, 1973

40 Zoltai Dénes: Romantikus kamaszévek. In: A. W. Schlegel és Fr. Schlegel. 1980, 65

41 Wunzsch, IX. 1863

42 Kunczer, 1929, 4–5; — Csetri Lajos: Utószó. In: Kisfaludy Károly, 1980. 568

43 Archiv, 1821, 41–42; — Hormayr már 1807-ben összeállította egy hazafias képsorozat tematikáját János főherceg kívánságára. M. Frodl-Schneemann, 1984, 22. és 63. sz. jegyzet

44 Fr. Schlegel mondása az Athenaeum 1. évfolyamában jelent meg. 1798. II. 20. Fragmentumok.

45 Archiv, 1821, 41–42; — Hormayr hatásáról a Monarchia irodalmára, így a magyarra is: Sziklai, 1974, 187

46 Idézi Lützow, 1877, 98

47 R. Feuchtmüller, 1968, 47; — Feuchtmüller, 1972. II. 158

48 C. Bodenstein, 1888, XXIII; — R. Feuchtmüller, 1968. 47; — R. Feuchtmüller, 1970, 13–18

49 Isoz, 1927, 191; — Schams, 1822, 244

50 Weinmann, 1956, 23

51 V. Zibolen, 1972, 11

52 Henszmann, 1865, 454–55; — Pulszky, 1874, 237–238

53 N. Pevsner, 1940, 208

54 R. v. Eitelberger, 1879, 55, 93, 192; — Marosi, 1965; — Sinkó K.: Adatok a magyar műgyűjtés történetéhez, In: Zádor–Szabolcsi, 1978, 552

55 W. Koschatzky, 1962, 59; — T. Aldrian, 1960, 139

56 Archiv, 1821, 1–2. szám, 7

57 1819-ben a Cotta-féle Kunstblatt 12. számában jelent meg: „Über die Oesterreichische Poecile des Custoden der grossen Gemäldergalerie an Belvedere zu Wien” Carl Russ. Idézi: Lützow, 1877, 98. — Poecile, görögül Stoa Poikile, tarka csarnok Athénban. Russ és Hormayr latinosan használják.

58 Russ képsorozatában magyar tematikájú képek is voltak, pl.: Szent István felajánlja a koronát a Szűznek, Zrínyi kirohanása, illetve a pozsonyi országgyűlés „Életünket és vérünket” jelenete. Hormayr Archiv, 1821, 7

59 J. Zykan, 1968, 93–94

60 A. Coreth, 1959, 17–25

61 „Zu Aachen seiner Kaiserpracht” 1803

62 K. Andrews, 1974, Taf. 6.; — H. Egger, 1976, 7; — H. J. Ziemke, 1977, 84

63 Archiv, 1821, 41–42. szám

64 Mojzer, 1975, 11

65 1838. Georg Schäfer schweinfurti gyűjteményében, In: Romantik und Realismus, 1968, 155. kép

66 A stolzenfelsi vár freskója, H. Stilke műve, 1843–46. In: Düsseldorfer Malerschule, 1979; — D. Graf, 1979, 124–126

67 A. Roessler, 1946

68 R. Feuchtmüller, 1968, 54–55

69 R. Feuchtmüller, 1970, 76, 117

70 Örmös, 1862; — R. Feuchtmüller, 1968, 52

71 S. Methen, 1977, 365–388

72 F. Büttner, 1979, 48

73 H. J. Ziemke, 1977, 42–43; — Die Nazarener, 1977

74 N. Pevsner, 1940, 208

75 N. Pevsner, 1940, 215; — E. Mai, 1979; — W. Becker, 1971

76 F. Büttner, 1979, 48–55

77 F. Graf, 1979, 98–110

78 I. Jenderko-Sichelschmidt, 1979, 99–100

79 J. Jenderko-Sichelschmidt, 1979, 100

80 J. Jenderko-Sichelschmidt, 1979, 101–102; — C. Heilmann, 1979, 48; — V. Leuschner, 1979

81 N. Pevsner, 1940, 222

82 A. Springer, 1920, 200; — C. Heilmann, 1979, 47–59

83 R. v. Eitelberger: Die Kunstentwicklung des heutigen Wiens. In: R. Eitelberger, 1879, I. 29–30. — Szendrei-Szentiványi, 1915, 554–555; — Th. B. 1920, 344–345; Ernzt, 1910, 34

84 Gerszt, 1952, 49–50

85 R. Feuchtmüller, 1961, 80; — Feuchtmüller, 1970, 130–131; — R. Feuchtmüller, 1972, 179

86 Programját leírja R. Feuchtmüller 1970, 276–278

87 Feuchtmüller, 1970, 59–61

88 E. M. Wasem, 1981, 222–232; — C. Friedrichs-Friedlaender, 1980. 84–85

89 R. Eitelberger: Eine österreichische Geschichtsgalerie. 1968 In: R. Eitelberger, 1879, II. 55–80

90 Cornelius tanítványaként vett részt a Cornelius által tervezett freskók kivitelezésében. A „Kegyesség”-et szimbolizáló alak származik tőle. E. M. Wasem, 1981, 347

91 V. Novotny, 1935, 36–38; — A freskók programja:

1. Szvatopluk és Method bevezetik a kereszténységet.

2. I. Bretislav bevonul Prágába szt. Adalbert testével.

3. II. Ottokár búcsúja Prágától.

4. Bratislava koronázása 1056-ban.
 5. Vladislav átengedi a cseh koronát Premysl Ottokárnak.
 6. II. Wenzel bevezeti Csehországba a vitézi tornát.
 7. IV. Károly megalapítja a prágai egyetemet.
 8. II. József felkeresi az 1772-es inség alkalmából Prágát.
 9. II. Ottokár a kereszténységre téríti a poroszokat.
 10. A husziták utolsó csatája.
 11. Prága megvédése a svéd hadaktól.
 12. Albrecht császárrá koronázása 1438-ban.
 13. II. Lipót felkeresi 1790-ben a cseh tudományos Akadémia ülést.
 14. II. Rudolf mint a művészetek és tudományok pártfogója. A kivitelezés sorrendjében. Az utolsó kép 1866-ban készült el.
- 92 R. Eitelberger: Eine österreichische Geschichtsgalerie. In: R. Eitelberger, 1879, II. 75
- 93 Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben, 1897. II. 396–404; — W. Wagner, 1967, 140
- 94 W. Wagner, 1967
- 95 R. v. Eitelberger, Hans Gasser, 1871. In: R. Eitelberger, 1879, VII. 158–170.
- 96 A. Georŕe-Mayer, 1882. 69–76; — A. Springer, 1920, 206
- 97 L. Hevesi, 1903. 201–203
- 98 Keleti G., 1867, 75; — Tekintélyét igazolja, hogy a Vigadó falképeinél is őt hívták meg szakértőnek. Wilhelm, 1944. 22; — Wilhelm, 1985
- 99 H. Egger, 1976, 15–16. kép
- 100 W. Kültischka, 1981, 55; — W. Kültischka, 1984, I. 461
- 101 Somogyi, 1976, 31–37 elemzi e rétegek politikai-történeti felfogását.
- 102 L. Hevesi, 1903 II. 201; — Kültischka, 1984, I. 461
- 103 J. Ch. Allmayer-Beck, 1981, 26–28; 38–47
- 104 J. C. Allmayer-Beck, 1981, 38–47
- 105 Kültischka, 1981, 55–56; — Kültischka, 1984, I. 461
- 106 A. George-Mayer, 1882, 69–76
- 107 Keleti, 1867, 75
- 108 Szűcs, 1970. 24; — Fenyő, 1973, 6–7
- 109 Ennek ellene mondanak a pozsonyi királyi vár történeti allegorikus ábrázolásai (Róza, 1973), de az udvar által tudatosan ápoltt magyar kultuszok, elsősorban Szent István kultusza. A. Coreth, 1959, 58
- 110 A pozsonyi, majd budai palotában, de a korábban említett Laxenburg-ban is.
- 111 Mittig-Plagemann, 1972; — Sinkó, 1983, 185–207
- 112 Szabó, 1985, 14
- 113 A pesti Nemzeti Képcsarnok Egyesület Évkönyve, 1845–1851. Pest; — Tehel, 1953
- 114 Például: Athenaeum, 1840, 638; — Pesti Hírlap, 1841, 448; — Honművész, 1843, 83; — Pesti Hírlap, 1844, II. 125; — Honderű, 1844 II. 131
- 115 R. Eitelberger: Eine österreichische Geschichtsgalerie. Megjelent először: Oesterreicher Revue, 1866, III. In: R. Eitelberger, 1879, I. 55–74
- 116 A dolog igencsak elhúzódt. A tervek 1865 körül merültek fel, a kivitelezés már az eötvösi korszakban történt, kormánymegrendelésre. Keleti, 1910, 318. Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846–1930. (Wilhelm G.: R. Eitelberger und die Wandmalereien ins Ungarischen Nationalmuseum.) Ausstellung Collegium Hungaricum Wien, 1983, 29–32.
- 117 Sinkó, 1983, 193
- 118 Galavics, 1971, 74. sz. jegyzet
- 119 A közvetítés fontos szerepére hívja fel a figyelmet: V. Zibolen, 1980, 100–102
- 120 V. Zibolen, 1978, 129. Heckenast külföldi kiadói kapcsolatairól és az ún. Englische Kunstanstalt által kölcsönzött metszetekről.
- 121 Szép példa erre a Hebe illusztrációja, Zách Klára Visegrádon, melyet Ludwig Schnorr von Carolsfeld készített és melyet Moritz von Schwind is felhasznál egy későbbi képén. Művészet Magyarországon, I. 1980, 195; — V. Zibolen, 19
- 122 Galavics, 1971, 53–54
- 123 Galavics, 1971, 18–19; — A. Coreth, 1959, 58
- 124 Bodenstern, 1888. XXXVII
- 125 Megjelent a Vaterländischer Almanach für Ungarn 1821-es számában. Képe: Művészet Magyarországon, I. 1980. 191
- 126 Művészet Magyarországon, I. 1980, 135 kat. sz.; — Prokopp, 1981, 200–205; — további irodalommal: Jávör, 1981, 45. kép
- 127 Az esztetizmus kompozíció forrása — úgy véljük — az akkoriban Bécsben őrzött Verhaagen-féle kép. Jelenleg a MNG állandó kiállításán. Pigler, 1967, 741, 6782 kat. sz.
- 128 Megjelent a „Vaterländischer Almanach für Ungarn” 1821-es számában. Képe: Művészet Magyarországon, 1980. I. 192. kat. sz.
- 129 Mindkettő lappang. Szana, 1890. 22–23
- 130 Hormayr cikkét ismerteti a Tudományos Gyűjtemény, 1821, 124–125
- 131 A képek történetéről: Művészet Magyarországon, I. 1980. 71. kat. sz.: — Galavics, 1981, 61–65
- 132 Krafft műveinek katalógusában (115. sz.) van egy másik Zrínyi kirohanását ábrázoló kép. Az 1821-ben festett mű gyalogosan ábrázolja a zászlót magasra emelő főhőst és kis csapatát. A kép körül — Kazinczy felszólamlása nyomán — bekövetkezett polémia a historizmusnak mint módszernek lényegét érintette: az aggályos, forrásos hűség, a történeti rekonstrukció szempontja ütközött itt az idealizálás szándékával. M. Frodl-Schneemann, 1985, 155. kat. sz. és 69
- 133 Galavics, 1981, 61. Galavics röviden áttekintette a téma bécsi és pesti variánsait. Felsorolását kiegészítjük Schwind Károly 1834-ben kiállított képével. Bayer József: Az első mű-kitétel Pesten. Művészet, 1903, 328; — 1833-ban Tomala Ferdinand adott ki ilyen tematikájú művet: Honművész, 1833, 326
- 134 Illusztrálva: O. Weigmann, 1906, 35. kép; — M. Frodl-Schneemann, 1985, 66
- 135 M. Frodl-Schneemann, 1985. kat. 136; — Die Türken vor Wien, Ausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 1983 kat. 20/12
- 136 A kortársak egy része megütközött ezen, így Kazinczy is: Kazinczy levelek, 1820, 3877 levél. Az Oesterreicherischer Plutarch-ba meglehetősen kevés magyar hős került be, elsősorban Zrínyi és Hunyadi és néhány kiemelkedő tudós, köztük Hell Miksa csillagász, Pázmány Péter, Pray György. A túlnyomó többségben osztrák királyok és hadvezérek tetteit ismertető mű a cseh „hősökkel” bőkezűbb és helyt ad néhány cseh uralkodónak is. J. Hormayr.: Oesterreicherischer Plutarch. Wien. 1807–1814. E mű után hamarosan megjelent a Magyar Nemzeti Plutarchus (Pest, 1815–1816), Kölesy Vincze Károly és Melzer Jakab műve. Ennek képei, K. Russ rajzai nyomán készült metszetek, a király által kitüntetett hűséges Wesse-lény Ferencet, Janus Pannoniust ábrázolják, mint a „birodalmi gondolat” képviselőit.
- 137 Sinkó, 1983, 188
- 138 Fenyő István: Az Auróra. Egy irodalmi zsebkönyv élet-rajza. Budapest, 1955; — V. Zibolen, 1967; — V. Zibolen, 1972; — V. Zibolen, 1980
- 139 Michael Hofmann, Karl és Leander Russ, M. v. Schwind, Blaschke János, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, J. Stöber, P. Fendi és mások.
- 140 A Hunyadi ábrázolások forrásairól: C. Wilhelm, 1956, 351
- 141 A jelenet még az ötvenes években is gyakori téma volt. A negyvenes években kialakult heroikus hangvételű Hunyadi-ábrázolások elterjedése ellenére még ekkor is kedvelt volt a magát templomba vitető haldokló hadfi ábrázolása, mely sokat megőrzött hőse-nek korábban vázolt „birodalmi” karakteréből. Talán nem véletlen, hogy a későbbi Hunyadi-halála ábrázolások néhány ismert példája vagy megrendelője alapján, vagy készülsi helyeként Bécshez köthető.
- Schmidt képe nemcsak 1840-ben, hanem még 1854-ben is közönség elé került a Műegyletben. (16. kat. sz.): — Szemlér Mihály hasonló témájú képe 1858-ban tükröképesen megismétli a kompozíciót. Ez a kép Bécsben készült. (Hadtörténeti Múzeum, ltsz.: 75.745); — Pallay György Hunyadi Júlia grófnő számára festette meg a kompozíciót. Lyka, Nemzeti romantika, 1982, 66
- 142 Füger képtől: Trude Aldrian: Zu Fügers Historienbild „Der Sterbende Germanicus” In: Mitteilungen der Österreichischen Galerie. Nr. 49 1961
- 143 Kiss Bálint 1838-ban fest egy Hunyadi halálát. Zádor, 1953, 30, 22. jegyzet; — Weber Henrik 1844-ben állít ki hasonló témájú művet. Koday, 1943, 22; — Berzeviczy, 1925, 519
- 144 Lappanganak — Corvin Mátyás lovagja emelése atyja által Belgrád várának bevétele után. A Pesti Műegylet kiállítása, 1840., 1. kat. sz.; — Kapisztrán János — ugyanezen a kiállításon 64. kat. sz.
- 145 Kiállítva a Műegylet 1844-es kiállításán.
- 146 Magyar Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok 5933. ltsz.
- 147 A Pesti Műegylet kiállítása, 1841, 247 kat. sz.
- 148 Horváth, Párhuzam, 1847. Az 1826-ban akadémiai pályázatra készült mű csak 1847-ben jelent meg nyomtatásban, szemlélete azonban az 1841-ben kiadott iskolai tankönyvén és korábbi újságcikkein keresztül már hamarabb publikussá vált. Fenyő, 1969, 48–49
- 149 Fenyő, 1973, Utószó
- 150 Koday, 1943, 24; — Művészet Magyarországon, II 1981, 165. kat. sz. Korábbi irodalommal és a téma forrásainak közlésével. Trenkwalddal képtől lásd: Hevesi, 1903 II. 143. kép; — Svatopluk képet szlovák és cirillbetűs felirattal kiadta Grund Rohn, 1868. Feliratai:
- Vitezsláv Svatopluka velikeho krále velko — Moravy nad franky 871. Navrhil a vydal Rup.
- Precechtel Dr. Bohusl. v. Pesti. Majitelstvi rodu F. Precechtelova V Labodich na Morevé. Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály ltsz. 7391
- 151 Ezt az irányzatot kétfelől is támadták a korabeli sajtóban. Egyrészt a nemzeti historizmus konzervatív képviselői, de egy újabb realizmus szellemében a centralistákhoz közel álló Henszlmann is, aki különösen kárhózatossá tartotta a bécsies „nyalkaságot”. Henszlmann és a centralisták kapcsolatáról: Fenyő István: Eötvös József és a Budapesti Szemle. In: Fenyő, 1973, 308–309
- 152 Magántulajdon. Kiállítva a Pesti Műegylet 1842 kiállításán, 197. kat. sz. E kép a helyszín és az alakok ábrázolásában szoros

kapcsolatban áll Jósika Miklós: Csehek Magyarországon c. művével. (Budapest, 1928)

153. Krafft növendékeiről: *M. Frodl-Schneemann*, 1985. 66; — Növendékei közé tartozott a magyar Kozina Sándor és Miklóssy József is. A bécsi zsáner eredetéről: *R. Eitelberger*: Das wiener Genrebild vor dem Jahre 1848. In: *Eitelberger*, 1879 II. Olyan képekre gondolok, mint P. Fendi: Eltörtött a korsó, 1827; — J. Danhauser: Szegény Lázár és a gazdag dőzsölő stb.

154. Sinkó, 1986

155. Szendrői-Szentiványi, 1915, 554–55; *Th. B* 1920, 344–345

156. I. Jenderko-Sichelschmidt, 1979, 107–109

157. A képi elrendezés hasonlósága például A. Rethel: „Szent Bonifác prédikációja c. műve (1835) és Geigernek Kálmán király és a horvátok c. rajza között szembetűnő. Lessing és Rethel irányát a kortársak gyakran „református” iránynak is nevezték, megkülönböztetésül a katolikus-nazarénus iránytól, melynek Schadow vezetésével jelentős szerepe volt Düsseldorfban és mely sok hasonlóságot mutatott a Habsburg-birodalom hasonló irányzatával, Kupelwieser és főleg Führich felfogásával.

158. Wurzbach, 5. (Wien, 1858), 123–125; — *Berzeviczy*, 1925; — *Szemző*, 1942; — Heckenast a hazai protestáns igényeket kielégítő egy 6 képből álló Luther sorozatot is rendelt Geigertől. A tulajdonában lévő nagyméretű „Mátyás tudósai és művészeti között” című képe ma a Szépművészeti Múzeum letétjében van. Kiállították a pesti Múzeumban 1863-ban (19. kat. sz.). Párdarabja is volt: István megkeresztelése. E kép ma lappang. Geiger kompozícióinak sztereotíppá válását elősegítette az is, hogy ő készítette a Marastoni-féle „Akadémia” felszereléséhez a történelmi példarajzokat. *Péter*, 1936, 40.

159. Véleményem szerint Geiger képeinek hatása alatt készült. Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztály. Ltsz.: 1955–5423. Kiállítva: Művészet Magyarországon, II. 1981, 122. kat. sz. Geiger hatása tapasztalható még az 1859-ben készített Mátyás serege Szendrőnél győzelmet arat című litográfiájának kompozícióján is. (A bal oldali csoport elrendezése azonos Geiger: Frangepán megöli Frideriket c. csataképeinek középső csoportjával); — További analógiák: Weber Henrik: Nyugat-Európa fejedelmeinek kiállítása Szent Lászlónál, 1862 és Benczúr: Vajk megkeresztelése c. művének korábbi variánsai is Geiger hasontémájú képeit követik. Geiger sorozatát a Vasárnapi Ujság is közzölte, majd Jókai szövegével Heckenast újra kiadta 1860-ban. Iparművészeti adaptációját is említik. *Berzeviczy*, 1925, 516; — *Basics*, 1984, 12–15

160. Zádor, 1953; — *Kelemen Lajos* közölte Kiss Bálint felajánlását az Erdélyi Múzeum irománytárából. (Művészet, 1912, 222–224), ahol hüvelykben meg vannak adva a képek méretei. A lista először a történeti képeket sorolja fel (21 darab), melyeknek száma megegyezik a Karácsony László-féle megbízásban szereplő képek számával. Ugyanakkor kétségtelen, hogy néhány mű már a negyvenes évek elején megjelent ezek közül a Múzeumban kiállításain. A megadott képméreteket átszámítva megállapíthatjuk, hogy azok nem teljesen fedik az eddig azonosított Kiss Bálint képek adatait, 5–10 cm-es eltéréseket tapasztalhatunk. Ennek ellenére ez a lista mégis alkalmasnak látszik Kiss Bálint képeinek attribúciójához, az eltérések származhatnak pontatlan méretadásból, a képek átkeretezéséből, vagy a képek kereteinek esetleges beszámításából. Az alábbiakban közöljük Kiss Bálint Múzeumban kiállított történeti képeinek adatait, melyből kitűnik, hogy ugyanazt a képet jelentős időeltérésekkel ismét közönség elé bocsátotta:

Hunyadi János a rigómezei csata után meggyer s kíséret nélkül visszatérteben két szerb rabló ellen oltalmazza magát. 1841, 196. kat. sz. — 1952, 44. kat. sz.;

Dobó István, az egri hős a ruszkai sírboltban egy márványból készített miv után. 1841, 197. kat. sz.;

Izabella özvegy királyné gyermekét jelenlevő tudorai tanácsára megcsopatlja, meggyőzendő a kétkező török császár követét arról, hogy neki valósággal örököse van. Történethely Buda a királyi palotában 1540 szeptemberben. 1854. dec. 36. kat. sz.;

Nagy Lajos király jádrai táborában fogadja a békességért esedező velencei kiállítást 1357-ben. 1860. aug. 35. kat. sz.; — 1860 szept. 42. kat. sz.; — 1860. okt. 36. kat. sz.;

Jablonecz Petes János leányától búcsúzik a Leopoldvári tömlőc ablakánál. 1674. évben. 1846. 112. kat. sz.;

Az eltévedt huszár előőrs, 1851, 45. kat. sz.;

Halhatatlanság reménye 1844. 84. kat. sz.; — A magyar protestáns történelemfelfogás alakulásának kitűnő rajzatát adja újabban: *Lendvai*, 1986, 243–282; — József nádort, mint a „kunok grófját” ünnepelte. Nádor-émlék. Pest. Heckenast. 1864. 179

161. 1853-ban a „Déliláb” című lapban megjelent cikkében határozottan elfordul a „naturalizmustól”. A corneliusi előképről: *Szabó Júlia*: Nézzük meg együtt Orlai Petrich Soma Coriolanus című festményét. In: *Művészet* 1978. 7. sz. — *Keserű*, 1984

162. A bécsi Kunsthistorisches Museum képeinek központi figuráira gondolok. (Nr. 1083)

163. „Der Siegeskranz”. Rézmetszet Amalie von Helvig és Friedrich Baron de la Motte Fouque által Berlinben 1812-ben kiadott „Taschenbuch der Sagen und Legenden” című műből. Corneliusnak ez a metszete gotizáló felfogásban újítja meg több ismert klasszicista kompozíció témáját. (Pl. David: Periklész fia holttesténél, 1807)

164. A. George-Mayer, 1882, 44–69; — *W. Killitschka*, II. 460–461

165. Monográfusa, *Székely Zoltán* tagadja, hogy Madarászra hatott volna a bécsi és francia akadémikus művészet. Mi nem osztjuk e véleményét. A francia újszemléletű történelmi festészet fő figurája ekkor Delaroche volt, akinek Napóleon Fontainebleau-ban című képe diadalmenetben vonult be a bécsi kiállításra. A. George-Mayer, 1882, 100, 101–102; — *Székely*, 1954, 23

166. *Fenyő*, 1969, 10–70; — *Várkonyi*, 1973

167. *Fenyő*, 1969, 12

168. *Fenyő*, 1973, 11–12

169. A „fejlődés” már a felvilágosodásban is „kulcsfogalom”.

A reformkori haladás-eszmény ezt az osztályok történelmi szerepének felismerésével haladta túl. *Várkonyi*, 1973. I. 104; II. 61

170. A világszemlélet-fogalom Hegeltől vált ismertté. A magyar filozófiában Hegel hatásáról: *Pukánszky* 1922; — A hegeli világszemlélet-fogalom megjelenéséről és elterjedéséről a magyar középiskolai történelemtanításban alapos összefoglalást nyújt: *Bíró*, 1960, 209–255

171. *Horváth Mihály* 1838–40 között az Athenaeumban egy sor tanulmányt közölt, melyekben *Wacksmuth*: „Europäische Sittengeschichte” című művének (1831–37) hegelianus történeti koncepcióját népszerűsítette. *Fenyő*, 1969, 65–68

172. Első kísérlete erre a Marczibányi-féle pályázatra írt: „Párhuzam az Európában költözökdő Magyar Nemzet és az akkori Európa polgári és erkölcsi műveltsége között” című műve volt. (1834)

173. *Fenyő*, 1969, 108

174. Az 1514-diki pórlázadás, annak okai és következményei. Tudománytár, 1841, IX. 211–237

175. *Fenyő*, 1969, 95

176. *Várkonyi*, 1973, II. 46

177. *Eötvös*, 1981. Az 1851-i kiadás előszavából, 1981. II. 585

178. *Keleti*, 1889. 7; — *Eötvös* esztétikai nézeteiről: *Mitrovics*, 1928, 100

178/a. Az életidő szimbolikus ábrázolásáról: *Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter. Ausstellung des Landschaftsverbandes Rheinland. Braunweiler, Köln–Bonn. 1983; — Cornelius Stechner*: Bild, Brauch und Tradition. Előadás a S.I.E.F. 1986 szeptemberében, Göttingában tartott kongresszusán. Itt mondok kérésre *Cornelius Stechnernek* az óra-metáforával kapcsolatos értékes segítségért.

179. A program leírása: Azon változatok magyarázata, melyeket Than Mór és Lotz Károly festészek állami megbízás folytán a Múzeum lépcsőházában készített falfestményekhez terveztek. Pest. 1868

180. *C. Wilhelm*, 1944; — *C. Wilhelm*, 1983; — *Die ungarische Kunstgeschichte*, 1983, 29–31.

181. *R. Eitelberger*: Über oesterreichische Geschichts-Galerie In: *Eitelberger*, 1879, I. 53–80

182. *R. Eitelberger*: Über den Unterricht an Kunst-Akademien In: *Eitelberger*, 1879, 20–52

183. A 182. sz. jegyzetben i. m. 45

184. A 182. sz. jegyzetben i. m. 46; — *E. Lachnit*, 1984, I. 393

185. *Sulzer*, 1771, I. 457; — 540–545; — 554–556; — A historizmus értelmezési kérdéseiről lásd még: *Hajós*, 1978, 98–109

186. *Keleti*, 1910, 312, 336–343

187. *Ybl*, 1938, 480–483; — *Wilhelm*, 1944, 30–35; — *Wilhelm*, 1984.

188. Lotz közreműködött az Arsenal kivitelezésében is. A. George-Mayer, 1882, 153; — *Killitschka*, 1981 (X) 55–56

189. *Wilhelm*, 1944, 26–30

190. *Hollós*, 1876; — *Ernst*, 1910; — *Balás-Péry*, 1932; —

Pogány, 1946; — *Gerszi*, 1952; — *Téhel*, 1953; — *Aradi*, 1955

191. *Rózsa*, 1966; — *Szépléyi*, 1981; — Az allegóriák néhány típusát (akadémia-allegóriák) magam is megkísértem összegyűjteni. *Sinkó*, Akadémia-allegóriák, 1986

192. Újabban: *Fried*, 1986

193. *Eötvös*, 1981, II. 485

DIE PROFANE HISTORIENMALEREI IN WIEN UND IN PEST-BUDA

ZWISCHEN 1830–1870

Vor 1870 führte der Weg der angehenden ungarischen Künstler vorwiegend nach Wien, an die Wiener Kunstakademie. Im Zeitraum 1726–1900 konnte das Institut mehr als 1500 ungarische Kunstlevele aufweisen. Diese

Zahl ist an sich schon beachtlich, jener unmittelbare oder mittelbare Einfluß jedoch, den diese Studien und darüber hinaus das Wiener Kunstleben überhaupt in dem von uns gewählten Zeitraum auf die ungarische Kunst aus-

geübt haben, wurde für sich allein nicht oder nur in geringem Maß der Forschung unterzogen.

Die Akademie in Wien war nicht nur der Treffpunkt des vielgestaltigen Kunstlebens der österreichischen Erb- und Reichsländer, sie war, auch als Institution, Ziel des Ansturms nationaler Bewegungen. In der Relation der ungarischen Historienmalerei richten wir unser Augenmerk hier vor allem auf die Frage: welche Beziehungen bestanden zwischen der eigenartig geprägten ungarischen Historienmalerei und den durch die Akademie repräsentierten, beziehungsweise sich diesen entgegensetzenden Bestrebungen? Die österreichisch-deutschen Beziehungen waren nicht nur politisch, sondern auch hinsichtlich der Kunstströmungen und -tendenzen entwicklungsbestimmende Faktoren. Innerhalb der Monarchie gestalteten sich die Beziehungen zwischen Wien und München, Wien und Düsseldorf zwar widerspruchsvoll, waren aber von grundlegender Bedeutung sowohl für die Wiener Akademie, als auch für die anderen nationalen Bewegungen des Reiches und somit auch für die ungarische Entwicklung.

Was die Themenkreise der Historienmalerei betrifft, so haben nationale Gefühle die Maler der Akademie am Jahrhundertbeginn nicht merklich beeinflusst. Die Historienmalerei, die da gelehrt und gepflegt wurde, zog keine scharfen Grenzen zwischen religiösen und geschichtlichen Themen. Der Rationalismus der Aufklärung hatte auch die sakralen Themen durchdrungen und sie in mancher Hinsicht verändert. Die rationalisierende Tendenz der sakralen Kunst hat den Unterschied zwischen religiösen und historischen Repräsentationen nicht nur vertieft, sondern geradezu verwischt. Unter den Professoren der Akademie förderte Peter Krafft mit weitestreichender Wirkung die aktuelle, der Reichs- bzw. dynastischer Idee dienende Thematik. Seine Schüler: Peter Fendi, Franz Eybl, Rudolf Danhauser, Ferdinand Georg Waldmüller, Moritz von Schwind wurden die Erneuerer des österreichischen Sittenbildes. Die genrebildhafte Auffassung der historischen Bilder Kraffts war dem Geschmack und den Anforderungen des Hofes angemessen. Sein Bild mit dem Titel *Zrinyis Ausfall*, das er in ungarischem Auftrag geschaffen hat, steht mit seinen heroisierenden Bestrebungen allein in seinem Lebenswerk.

Die Nazarener und die Historienmalerei

Die Jahrhundertwende ist die Zeit des neuerstarken Nationalbewußtseins und der nationalen Einheitsbestrebungen in der Geschichte der Völker Mitteleuropas, darunter auch des deutschen Volkes. Das in den Kriegen gegen Napoleon entflammte Bewußtsein der Zusammengehörigkeit hat das in winzigen Staaten zersplitterte Deutschland wenigstens dem Gefühl nach zu einer Einheit geschmiedet. In Wien konnten sich die Mitglieder des Lucasbundes mit den Geschmacksnormen und der nationalen Indifferenz der Akademie nicht abfinden und zogen 1809 mit einer Ausnahme nach Rom. Im Gegensatz zum praktischen Rationalismus der akademischen Kunst trafen die Nazarener für die enge Verbindung, ja romantische Identität von Religion und Kunst ein. Die neuerwachte Religiosität der Lucasbrüder war nicht unabhängig von den Erscheinungen, die das Wiener Religionsleben prägten und von denen vor allem auf die Wirkung Klemens Maria Hofbauers hingewiesen werden soll. Das literarische Werk der im Kreis um Hofbauer wirkenden deutschen Romantiker schuf jenen geistigen Hintergrund, der die ideologische Basis für die politische Realität der später ins Leben gerufenen Heiligen Allianz geben konnte. Auch darf nicht außer Acht gelassen werden, daß Metternich, seit 1810 Kurator der Akademie, mit einigen Mitgliedern der Nazarenergruppe zwar sympathisierte, aber den von der Aufklärung geerbten, national indifferenten Themen mehr zuneigte. Wahrscheinlich war es seinem Einfluß zu verdanken, daß sich die Akademie bis zu den dreißiger Jahren von den „altdeutschen“ Bestrebungen distanzierte. So wahrte also die Akademie ihren übernationalen Reichscharakter, konnte aber da-

durch die Entfaltung der nationalen Richtungen in der Malerei selbstverständlich nicht hindern.

Josef Hormayr, Kustos des Wiener Geheimen Hofarchivs, war einer der Exponenten des vom neuen Geist getragenen Reichspatriotismus. Seine außergewöhnliche Schaffenskraft half das für die österreichische und ungarische, aber auch für die tschechische und kroatische nationale Bewegung so ungemein wichtige, bedeutsame „historische Beweismaterial“ zusammenzutragen. Die Sagen und Legenden, die von den großen Momenten der Geschichte der Habsburger, der Przemysl und der Arpaden erzählen, sollten — meinte er — der Nährboden vaterländischer Gefühle für das Gesamtreich sein. Die Rolle des Historienmalers definierend, adaptierte er das sich auf den Geschichtsschreiber beziehende berühmte gewordene Wort Friedrich Schlegels und erklärte, der vaterländische Historienmaler habe die Aufgabe, in seiner Hinwendung zur Vergangenheit deren „rückwärts gekehrter Prophet“ zu sein. Das sich in die Vergangenheit versenkende Historisieren und die Treue zu den monarchischen Ideen waren die zwei Eckpfeiler der Hormayrschen Auffassung. In Wien konnte die von ihm geforderte historisierende Richtung der Geschichtsmalerei nicht leicht Wurzeln schlagen, die unter dem Einfluß der zentralistisch-bürokratischen Führung erstarbte Akademie widersetzte sich ihr noch jahrzehntelang. In Ungarn dagegen fiel die historisierende Anschauung auf fruchtbaren Boden. Die dem Kreis um Hormayr angehörenden Maler: Matthäus Loder, Thomas Ender, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, Karl Russ, malten neben österreichischer, reichsbezogener Thematik auch ungarische nationale Themen. In diesem Kreis wurde — in der Monarchie erstmalig — die noch lange fortlebende Idee einer nationalen Gemäldegalerie konzipiert (Karl Russ). Ein wichtiges Moment der Anfänge der historisierenden Malerei war die betonte Verknüpfung der geschichtlichen Bildthemen mit den kategorischen Tugenden. Die romantische Gegenpartei der Akademie schuf Bilder mit historischen Inhalten, die sich von der Malerei Kraffts und anderer akademischer Professoren vor allem dadurch unterscheiden, daß ihr Streben deutlich auf einen nationalgeprägten Stil gerichtet ist. Dieser nationale Stil ist die nazarenische Variante der Dürerschen und Cranachschen Malerei. In den dreißiger Jahren ist es den Anhängern der gotischen Richtung nach und nach doch gelungen, Breschen in das Bollwerk der Akademie zu schlagen: Seit 1831 war Kupelwieser, seit 1838 Josef Danhauser Korrektor, ab 1836 Kupelwieser und ab 1840 Führich Professor der Historienmalerei.

Das Renommee der beiden Letzteren gründete sich auf die während der dreißiger Jahre erhaltenen kirchlichen Aufträge. Diese wurden von Führich mit Hilfe einiger ähnlich denkenden Maler im Geist des Gesamtkunstwerks ausgeführt und bald erhoben sich in Wien, in den österreichischen Ländern, aber auch in anderen Teilen der Monarchie Kirchen im neugotischen und neuromanischen Stil. Ihr schönstes Beispiel in Ungarn ist die Kirche von Fót und ihr malerischer und plastischer Dekor.

Gegen die zweite Hälfte der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre wurde die nationale Indifferenz der offiziellen Wiener Malerei immer offensichtlicher. Im Jahr 1846 entstand auch in Wien das erste profane monumentale Programm, als Kupelwieser den Festsaal des niederösterreichischen Landeshauptmannschaftsgebäudes ausmalte. Die 1848 ausgeführte Wandgemäldefolge schildert die Geschichte der Babenberger und der Habsburger nach dem in der deutschen *Ideenmalerei* entwickelten Schema: Allegorische Tugendfiguren wechseln ab mit Darstellungen geschichtlicher Ereignisse. Die Wirkung der Ereignisse von 1848 ließ Kupelwieser den Gedanken der nationalen Bildergalerie erneut aufwerfen; diese sollte auf dem sich zwischen dem Burgtor und der Hofburg erstreckenden Gelände errichtet werden. Der Vorschlag fand aber keinen Widerhall. Im Jahr 1863 und geleitet von ähnlichen, die Propagierung der Reichsidee vor Augen haltenden Erwägungen, warf Rudolf Eitelberger den Gedanken der historischen Bildergalerie ebenfalls

wider auf: Sie wurde zunächst in Prag, in der auch von Kupelwieser empfohlenen Form verwirklicht. Als Vorbild diente die Ausmalung der Loggien des Münchener Hofgartens. Diesem Beispiel folgend entwarf Ruben einen Wandgemäldezyklus mit böhmisch-nationaler Thematik für die neurestaurierten Loggien des Belvedere in Prag.

Nach 1848 gelangten die Anhänger der neueren Richtungen ebenfalls zu Wort an der Akademie, unter anderem wurde Karl Rahl in das Professorenkollegium gewählt. Zwar nahm er bald seinen Abschied, lehrte aber in seiner Privatschule weiter. Seine Kunst verkörpert die spezifischgeprägte österreichische Variante der gelehrten Richtung der Kaulbachschen Malerei. Karl Rahl und sein Kreis: Eduard Bitterlich, August Eisenmenger, Christian Griepenkerl, Károly Lotz, Mór Than und Gustav Gaul spielten eine bedeutende Rolle in der Innenausstattung der Schöpfungen der aufblühenden Wiener Architektur, vor allem der Neorenaissancebauten Theophil Hansens. Ein Markstein in der Entwicklung der österreichischen profanen Monumentalkunst ist jene Reihe von Kartons, die Rahl für die Innenausstattung des Arsenalts entworfen hatte, später aber nicht ausführen konnte. Sein Programm spiegelt die Reichskonzeption. Auf diesen Kartons entfaltet sich der geistige Gehalt der geschichtlichen Szenen nicht in den Szenen selbst, sondern in ihrer Sinnbildlichkeit, ihrer beispielgebenden Wirkung und ihren Zusammenhängen auf der Ebene des Moralischen. Das Projekt fand bei Franz Joseph kein Gefallen, der Kaiser betraute Karl Blaas mit der Ausschmückung der Säle. Die Frage weist über den persönlichen Geschmack des Herrschers oder einzelner Bestellerschichten hinaus: Hier stehen zwei verschiedene historische Auffassungen, *zwei Arten des Historismus* einander gegenüber. Die auf die Ideengeschichte konzentrierte „Ideenmalerei“, mit Cornelius und — in Wien — mit Führich, Kupelwieser und Rahl als ihre hauptsächlichen Exponenten und die geschichtliche, dokumentarisch ausgerichtete, die historischen Szenen sozusagen „rekonstruierende“ Anschauung (Delaroche, beziehungsweise die Wiener Peter Krafft, Eduard Engerth, Karl Blaas usw.). Zweifellos hat Rahl nicht nur durch seine Schule von Ruf, aber auch Kraft seiner moralhistorischen Betrachtungsweise eine bedeutende Wirkung auf die ihn aufsuchenden ungarischen Kunstschüler — unter ihnen auf Than, Lotz, Keleti — und durch diese auf den moralisierenden Charakter der ungarischen Historienmalerei ausgeübt.

Die Genesis der ungarischen historisierenden Geschichtsmalerei

Im Verlauf der Reformzeit machte die nationale Idee stufenweise und ständig innere Wandlungen durch. Die hauptsächlichsten Stationen dabei waren die unter der Führung des seine Privilegien nach und nach aufgebenden Adels erzielte allgemeine Interessenübereinstimmung, die vorsichtige Angleichung der bürgerlichen und adeligen Rechte, die Grundablösung, beziehungsweise Abschaffung der Fronherrschaft und schließlich die Kämpfe um die Ausscheidung aus dem Reich. Daß der Adel den historischen Kunstgattungen verhaftet war, ist verständlich. Die eigenen Privilegien, so z. B. das staatsbildende Recht der Adelsnation leitete er traditionsgemäß aus dem historischen Recht ab. Das Wissen um den außerordentlichen Wert des geschichtlichen Themas wurde vom traditionellen Geschichtsbewußtsein des Adels genährt, das von der traditionellen Wertordnung der Kunstgattungen in der akademischen Hierarchie gleichfalls bekräftigt und gestützt wurde. Die Verflechtung dieser zwei Traditionsschichten hat in der ungarischen Kunst den historisierenden Kunstgattungen einen besonderen Platz und eine besondere Rolle eingeräumt. Im Brennpunkt des geschichtlichen Themas stehen die vorbildlichen Taten des Nationalhelden. Es ist gewiß kein Zufall, wenn bis zu den sechziger-siebziger Jahren des Jahrhunderts die Rolle des Nationalhelden vorwiegend von Angehörigen des Adelsstandes gespielt werden.

Dies alles bedeutet aber nicht, als ob die ungarische Historienmalerei in ihrer Gänze Ausdruck der Unabhängigkeitsbestrebungen gewesen wäre. Während man die konkreten geschichtlichen Fakten zu ergründen sucht, muß man damit rechnen, daß Reichsidee und separatistische Gedanken einander wiederholt kreuzten und durchdrangen, vor 1850 aber selten in extrem polarisierter Form auftauchten. Ein bedeutender Teil der Thematik der ungarischen Historienmalerei läßt sich bis zu den vierziger Jahren *auch* in den Rahmen der Reichsidee einfügen oder zumindest auf zweierlei Weisen interpretieren. Nach 1840 aber sprengten die sich trennenden nationalen Ideen die Rahmen der traditionellen historischen Betrachtungsweise. In Pest sind Werke wie „Der Abschied János Pethes“ von Bálint Kiss, die verborgenen Rákóczi-Bildnisse Orlais, der „László Hunyadi“ oder der „Thököly“ von Viktor Madarász bereits Schöpfungen eines entschieden Habsburg-feindlichen Gesichtsbildes.

Die illustrierten Taschenbücher und Almanache waren wichtige Vermittler des Reichsgedankens einerseits, und des nationalen Ideengutes andererseits. Ein Teil dieser Almanachillustrationen kann als international bezeichnet werden. Gegen diese Übung wandte sich Károly Kisfaludys Unternehmen, die „Aurora“, deren Bildermaterial Kisfaludy mit der Hilfe von Wiener Ausführenden aus eigenen Bildideen zusammengestellt hat. Die ausführenden Künstler rekrutierten sich aus dem Wiener romantischen Kreis der Nazarener (Russ, Schnorr, Ender u. a.). Auf Veranlassung des Palatins Erzherzog Joseph wurde eine Sammlung für zwei Historienbilder im Nationalmuseum veranstaltet. Der Maler der Gemälde ist Peter Krafft, Professor der Wiener Akademie; die Themen: Die Krönung Franz I. in Buda und Zrínyis Ausfall. Die Veranlassung ist relevant: es handelt sich um die symbolische Formulierung der Wirkungskreise des Herrschers und des Adels.

In der Historienmalerei der vierziger Jahre erstarkte die heroisierende, idealisierende Richtung, zu deren Entfaltung eine von Johann Nepomuk Geiger im Jahr 1842 zum historischen Werk Gustav Wenzels geschaffene Illustrationsfolge einen bedeutenden Antrieb gegeben hatte. Die beinahe sofortige und anhaltende Wirkung der 17 lithographierten Blätter auf die mit ihnen fast gleichzeitig entstandenen ungarischen Gemälde kann man genauso abmessen, wie an den Schöpfungen der sechziger Jahre. Unter den ungarischen Beziehungen Geigers war das freundschaftliche Verhältnis, das ihn mit Gustav Heckenast verband, besonders wichtig. Heckenast verhalf ihm zu zahlreichen Aufträgen, unter anderen zur Illustration der Bücher von Adalbert Stifter. Geigers großformatiges Bild „König Matthias im Kreise seiner Gelehrten“ schmückte Heckenasts Heim. Unter der Wirkung von Geigers Illustrationsfolge schufen Imre Vízkeleti, Mihály Szemlér, Henrik Weber und Bálint Kiss ihre Bilder.

Im Jahr 1847 trat Bálint Kiss mit Entwürfen zu einem historischen Bilderzyklus vor die Öffentlichkeit und malte danach seine aus 21 Gemälden bestehende „Bildergalerie“. Diese Bilder konnten nicht in den Bestand des Nationalmuseums gelangen, da der ganze Zyklus nicht der Reichsideologie, sondern der separatistischen Gesinnung huldigte. Für den Stil ist naive Heroisierung bezeichnend. Das letzte Stück des Zyklus ist die Darstellung einer als Folge der Habsburgerherrschaft entstandenen Situation: Das Bild des zur Galere verurteilten Predikators János Jablonczai Pethes sollte das Schicksal der protestantischen Patrioten in der Monarchie symbolisieren.

In den fünfziger Jahren entstanden monumentale historische Gemälde von erschütternder Wirkung, die sich an den idealisierenden und heroisierenden Typ der vierziger Jahre anschlossen. Es sind das Werke wie „Die Auffindung der Leiche Ludwigs II“ (1852) und die „Schlacht bei Mohács“ (1857) von Soma Orlai Petrich oder „Die Beweinung László Hunyadis“ (1859) von Viktor Madarász. Der tragische Stimmungsgehalt der Bilder kam nach der Niederwerfung des Freiheitskrieges einer

politischen Stellungnahme gleich. Die Wandlung läßt sich abmessen: gegenüber den realistischen genrebildhaften Bestrebungen der vierziger Jahre erhielt die historische Argumentation und ihr Dienst größere Aktualität.

Der Aufschwung, den die ungarische Malerei in den fünfziger Jahren genommen hat, ja sogar die von ihr eingeschlagene Richtung der Ideenmalerei ist unzweifelbar mit Rahl, mit Rahls *außerakademischen Akademismus* in Zusammenhang zu bringen. Das Programm der nationalmotivierten Kunst hat sich in vollstem Maße im Freskenzyklus des Nationalmuseums verwirklicht.

Der herrschende Idee des 19. Jahrhunderts, *die Entwicklung der Volksseele*, ist der zentrale Gedanke der Freskenfolge. Das Programm konfrontiert drei abstrakt aufgefaßte Dimensionen: die allgemeine Betätigung des menschlichen Geistes, der kraft derselben sich manifestierende kontinuierliche Fortschritt im Verlauf der geschichtlichen Entwicklung und die aus der Vereinigung der beiden entstandenen nationalen Tugenden. In der Mitte, im Brennpunkt, erscheint die schöpferische „Phantasia“, umgeben von vier Modi der philosophischen Betätigung: den allegorischen Frauenfiguren der Wahrnehmung, der Tradition, der Inspiration und der Begeisterung für das Schöne. In einer weiteren Sphäre umringen die akademischen Gruppen der Wissenschaften und der Künste die vier Figuren. Unter dem Dachstuhl läuft ein mit den allegorischen Ideen eng zusammenhängender historischer Fries entlang. Vom Gewölbe ausgehend und entlang der vertikalen und diagonalen Linien

erkennt man ebenfalls logisch-ideelle Zusammenhänge zwischen den historischen Friesen und den unter ihnen dargestellten „nationalen Tugendgestalten“.

Bei der Ausmalung des Nationalmuseums hat Rudolf Eitelberger eine wichtige Rolle gespielt; er hatte vorgeschlagen, einen Teil des vom Reichsrat votierten Betrages für den Freskenschmuck des Museums zu verwenden. In der Konzeption des Freskenzyklus verbindet sich die traditionelle akademische Kunsttheorie auf eigenartige Weise mit dem liberalen Historienbild der Zentralisten. An der Programmgestaltung hat sich Eitelberger wahrscheinlich ebenfalls beteiligt.

Universell ist auch das historische Beweismaterial des von Rahl geschaffenen Programms für das Wiener Arsenal. Es liefert die ontologischen Beweise für die Existenz der Monarchie: die historische Aufgabe des Reichs ist die Wahrung und Pflege der biblischen Tugenden.

Das Ideensystem des Programms im ungarischen Nationalmuseum bewegt sich in völlig anderen Dimensionen: Als Gegenstand seiner Darstellung wählte es die Betätigung der universell menschlichen, im philosophischen Sinn verstandenen geistigen Eigenschaften und deren Entfaltung in der Geschichte des ungarischen Volkes. Während die historischen-biblischen Argumente des Arsenalprogramms für die Notwendigkeit des monarchisch-feudalen Systems eintreten, suggeriert der Zyklus des Nationalmuseums die Verwirklichung der heimischen liberalen Fortschritts-Ideale.

A BUDAPESTI FALKÉPFESTÉSZET VÁZLATOS ÁTTEKINÉTSE (1863—1903)

A 19. századi budapesti falképek a kortársak ismeretói és parázs vitái után kikerültek a kutatás és a közönség érdeklődési köréből. 20. századi esztétáink úgy tekintettek rájuk, mint születésükkor is már túlhaladott, az akadémizmus idegen szellemét és formáit importáló, bosszantóan tudálékos, festőietlen és témacentrikus alkotásokra. Mindazt elmondták róluk, ami ellen a századforduló festőifjúsága lázadt. A kor progresszív esztétikai gondolkodását meghatározó avantgárd újító lendülete és intoleranciája sok mindent elsöpört. Most, amikor elcsitultak századunk első felének művészeti viharai, eljött az ideje annak, hogy az időt, a helyet és a körülményeket mérlegelve árnyaltabban tekintsük a múltat, [1] és felmérjük a Vigadó, az Opera vagy a Mátyás templom festészeti ciklusainak valós értékét és jelentőségét az európai historizmus keretein belül.

Ha előítéletektől mentesen közelítünk témánkhoz, fel kell ismernünk, hogy a falképek akadémizmusa múlt századi művészeti fejlődésünk kimagasló eredménye, festészetünk e téren egysapásra pótolta századok elmaradását, amennyiben részese lett az európai akadémizmusnak. Mint minden igazán lényeges művészeti kérdés — politikai jelentőséggel bírt, — ezt a kortársak is látták — mivel Budapest kulturális arculatának kialakulását, ezzel európai világvárossá válását mozdította elő. Nálunk, ... a városiasodás nem a fejedelmi abszolutizmus jótékony protekcionizmusa segítségével, hanem részben éppen ellene, a nemzeté válás folyamatát meghatározó liberális nemesség vezetésével, a hozzá csatlakozó nagypolgárság erős támogatásával, a tudatos városfejlesztés jegyében született meg. [2] A kulturális élet vezetői jókor felismerték, hogy a műfaj Pesten nemcsak a művészeti élet fejlődése, a magyar festők emancipációja szempontjából fontos. A monumentális falkép a társadalom életében szimbolikus szerepet képes betölteni, kifejezheti az egész kultúra és gazdaság fejlettségét. [3] A falképek az európai nagyvárosok nyilvános épületeinek falain — de Budapesten különösen — egyéb festészeti műfajoknál „közéletibbek”, látványosan tükrözik az őket megteremtő társadalom eszméit, morálját, nosztalgiait, de a mindenkori hivatalos ideológiát is. Ez utóbbi mozzanat a politikusok, államférfiak figyelmét is igen hamar a műfajra terelte, és hamarosan igénybe is vették az általa nyújtott reprezentációs és propagandisztikus lehetőségeket.

E vázlatunkban néhány jellegzetes és nagy jelentőségű budapesti alkotást kiemelve, megkíséreljük sorra venni a legfontosabb kérdéseket, különös tekintettel a falfestmények viszonyára a reformkorban elképzelt *nemzeti festőiskolához*, [4] mivel az egész korszak művészi haladásának motorja eme festőiskola megalapozása, kimunkálása volt. Munkánk során a kortársak megközelítési módját kívánjuk szem előtt tartani, mely elsősorban nem a stíluskérdésekkel foglalkozott, [5] hanem azzal, hogy mennyire sikerült kifejezni azt az eszmei és morális tartalmat, melynek ábrázolása érdekében a megrendelő és a művész az alkotások létrehozására vállalkozott.

A korszakok

A múlt századi magyarországi falfestészet időben és térben zárt kört alkot, története mintegy negyven év alatt zajlott le és javarészt a fővárosra koncentráldott. A historizmussal megjelenő nagy európai falfestési divátáramlat szerves része, de egyedi sajátosságokat felmutató helyi hajtása volt. Mondhatni, egy egyetlen lendületű „mozgalom” melyben a mesterek, a megrendelők és a művek szoros kapcsolatban álltak.

Kezdetei már a reformkorban jelentek meg, de a kiteljesedés csak a kiegyezés után következett be. [6] Akkor úgy tűnt, hogy falképeink azt a nemzetközi színvonalú nemzeti iskolát képviselik, amelyet a század elejétől áhítottak a művészetet serkentő politikusok és vezető értelmiségiek. [7]

A „nemzeti iskola” hármaskörét követelményéből az első kettő: a falképek *magyar* születésű (vagy magyarrá asszimilálódott) mesterek *magyar* földön készült alkotásai legyenek, maradéktalanul megvalósult. A harmadik kritérium viszont csak részben, — mert míg a tartalom általában nemzeti, addig a forma importált volt. Kitelezett vagy inkább betetőződött a műfajok rangsora is. A korabeli esztétikai gondolkodást meghatározó doktrínér akadémiai szellem — mint ismeretes — szigorú rangsort állított fel a műfajok és a technikák között. A nemzetnek emelt középületek falait méltóképpen díszítő monumentális freskó, amely a hazai történelmet, esetleg az európai históriát vagy mitológiát mutatja be, a nagyközönség, de a képzetesebb elmék előtt is a legrangosabb műfaj.

A négy évtizedes fejlődést három szakaszban körvonalazzuk. Az *elsőben* az eszmei mondanivaló és a megformálás a reformkorban kialakult kulturális szféra egységét érzékelteti, (Vigadó, Magyar Nemzeti Múzeum) a falképek az ekkoriban egyre világosabban körvonalazódó vezéreszmék — az eredetmítosz, az európaiasodás és a nemzeti hivatástudat képi megfogalmazásának művészi kifejezései. A Vigadóban a hatvanas években a küzdelmek által meglett egyéni boldogság, a Magyar Nemzeti Múzeumban a hetvenes évtizedben, a régi dicsőség vigasztalja és lelkesíti a magyarságot. E nagyszerű induláskor a képek progresszivitása kétségtelen, és leginkább magában a megjelenés tényében mutatkozik meg. Csak képzeljük el, mit jelentett a biedermeier kisszerűségéhez szokott magyar művészeti életben a tartalmilag és formailag egyaránt monumentális akadémizmus váratlan és nagy nyilvánosság előtti robbanásszerű megjelenése.

A *második* szakasz a hetvenes évek végén a nyolcvanas években látszik kialakulni, mikor a falképek dialektikája szélesen kibontakozik. A főmű kétségtelenül az Opera, mely kozmopolitizmusával furcsa módon egy nemzeti ügyet, az Európába illeszkedés gondolatát teljesíti ki. A nyolcvanas évek a legproblematiszababbak. Zajlik a társadalom átrétegződése, a reformkorban kialakult nemzeti polgári kulturális és cselekvési egység széttöredezik.



1. Lotz Károly: Apollón és Éosz (Aurora), 1864. Mennyezetkép gróf Károlyi Alajos palotájának előcsarnokában
Elpusztult: az OMF Fotóára

A képciklusokon még fellelhető a reformkori liberális eszmény és etosz, de a kifejezni kívánt nemzeti gondolat lassan negatív vonásokkal szövődik át, a falképek egyre erőteljesebben a hivatalos politika szolgálatába állnak (Akadémia). A hirtelen támadt reprezentációs szükségletek kiegészítésére megfestett falképtömegben az első szakasz romantikája megfakul, méltóságteljes akadémizmusuk elkönyöl (bár a dimenziók továbbra is monumentálisak), és egyre több neo-stílus szívódik a művek formavilágába.

A harmadik szakaszban — a kilencvenes években — a falfestés már nem „küldetés”, a nemzet civilizáltságának bizonyítéka, hanem a millennium táján eluralkodó nagyhatalmi ábrándok megtestesülése.

A túlértett historizmus kissé parvenüi és kapkodó eklektikába fordul. Tárgyalt témánk lezárásának az *Országház* falképeit tekintjük. E szakasz pozitív értékeit abban véljük fölfedezni, hogy megszokottá vált a világvárosfőváros rangjához méltó monumentális reprezentáció alkalmazása, amely a képzőművészet eszközeivel súlykolja a monarchián belüli magyar részről óhajtott policentrizmus. Más oldalról pozitívan értékelhető az, hogy az állami —, de még a magán-megrendeléseknél is, kizárólag magyar mesterek jöhettek számításba.

Az eredet

A falfestés divatját is — mint annyi mást — Bécs juttatta hozzánk, ahol a freskók évszázadok óta a császárváros nagyságát, a birodalom fővárosának rangját reprezentálták, vagyis a meglevő állapotot tükrözték.^[8]

Budapest nem a meglevő, hanem az óhajtott nagyságot és kulturáltságot kellett a ciklusoknak éreztetni, mindezt gyökértelenül, mindent újonnan teremtve. A Bécsben már jelentős eredményekkel rendelkező, de igazából ott is csak az 50-es évektől nekilendülő falképfestés kimagasló alakja Carl Rahl (1812–1865), aki átérve a század művészetének válságát, szenvedélyesen kereste a továbbhaladás lehetőségeit. Gondolkodását valamiféle romantikus fejlődésellenesség jellemezte, múltbafordulásának talán egyik oka az volt, hogy a modern világ láttán végképp elveszítettnek érezte az emberiség

„aranykorát”. Saját szavai szerint „... ami a tudományban előrehaladás, az a művészetet fékezi, az ismeretek hatalmas kiterjedése, a reflexió és kételkedés megbénítja a művészi alkotóerőt, és elveszi a művészi produkció jelentőségét. Az ismeretek egyetemessége ellentétben van az ösztönös alkotással, a boldog kedéllyel, amelyre a művésznek szüksége van. Minden silány felfedezés a kémiában megfoszt egy gondolatától, minden új mechanikai találmány lerombol egy allegóriát, elrabol a fantáziától egy illúziót, ami a művész számára eszköz, amellyel hatni képes.”^[9]

Rahl törekvései tehát a megújulásra más irányúak, de ugyanolyan elszántak, mint a jól ismert progresszív francia kortársaké. Rahl minden idők legtokéletesebb művészetének megalkotására törekedett a „világművészet” által a múltban felmutatott legjelesebb eredmények összeválogatásával és felhasználásával. Alkotásaiban a magasrendű eszmiség a lényeges, amelyet egy elképzeléssel kimunkált tökéletes formával vélt kifejezhetőnek. Rahl működése és iskolája felé az utóbbi időben egyre nagyobb figyelemmel fordul a kutatás. A Rahl-iskola a századforduló Bécs igen érdekes és fontos jelensége, amelynek szétszóró hatása egészen a századfordulóig meghatározta Európa egy részének monumentális festészetét. Rahl stílusa Pesten éppen hagyományokból építkező jellege folytán volt kíváncsított, mert évszázadok kihagyásait látszott hirtelen pótolni, és nálunk nem megújítani, hanem még ekkor is megteremteni kellett a képzőművészetet. Ugyanakkor a Rahl-műveket Pesten a legutolsó európai művészeti divatként értékelték, sikerének titka éppen e kettősségben rejlett.^[10] Közhelyként emlegetjük, hogy Rahl nálunk előbb volt sikeres, mint Bécsben. Ő ott felháborítóan modernnek számított, még császári nemtetszést is vont magára, ez nálunk valamiféle rebelli-si színezetet is adott személyének és művészetének.

Rahlnak a magyar művészetre tett hatása a maga teljességében még tisztázásra vár, de tudjuk, hogy felettébb jelentős volt. Többek között Than Mór és Lotz Károly is nála tanult, az a két fiatal mester, aki Budapesten a falképműfajt a semmiből teremtette meg. Lotz Rahl azon segédei — Eduard Bitterlich (1834–1872), Christian Griepenkerl (1839–1916), August Eisenmenger (1830–1907) és Gustav Gaul (1836–1888) — közé tartozott, akik

a mesterrel együtt munkálták ki az atelier stílusát, Lotzot az osztrák művészettörténet is számon tartja. [11] Nem epigon tehát, mivel sajátjaként hozta haza a Rahl-iskola szintetikus-eklektikus stílusát. Than viszont — akit ugyan Rahl falfestési munkálataiban nem foglalkoztatott — mélyen elsajátította a mester eszmeiségét, úgy tűnik, Rahl őt jobban pártfogolta egyébként, mint Lotzot. [12]

Ritka alkalom adódott ekkor a hazai művészet történetében: a monumentális művészet igénye, az azt kielégíteni képes művészek és az anyagi lehetőségek szerencsés találkozása. Ekkor kezdtek visszavonhatatlanul átvenni a magyar mesterek a munkát az addig itt dolgozó idegenektől. Ez a folyamat kétségtelenül hasonlít az egy évszázaddal korábbi osztrák képzőművészeti viszonyokhoz, mikor az osztrák művészeknek ugyanúgy meg kellett harcolniuk a hazai hegemóniáért a sokáig favorizált olasz freskófestőkkel szemben, mint a magyaroknak ekkor velük. Ausztriában az olaszok kiszorításának indoka lélekletlen formalizmusuk volt, az osztrákok őszinte vallásosságával szemben. [13] Nálunk az igaz nemzeti érzést hiányolták az idegen mestereknél.

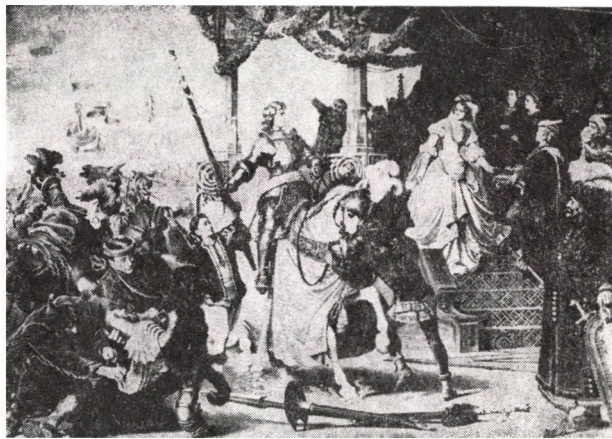
A megrendelők

A megrendelők sorát arisztokratáink nyitották meg, akik bécsi mintára díszítették magánpalotáikat. [14] A nagypolgárság csak később zárkózott fel hozzájuk, amikor túljutott a vagyonosodás első, kemény korszakán és már nemcsak a szerzés, hanem a reprezentáció is érdekében állt. Az első magánmegrendelést igen hamar követték az állami megbízások, ahol a képek helye, témája, a mesterek kiválasztása ugyanúgy „nemzeti ügy” volt, mint a reformkor híres művészeti mozgalmai. A korabeli sajtóközlemények sora bizonyítja e széles körű érdeklődést, és azt, hogy a falfestést „küldetésnek”, a közeletet a közművelődést alakító hathatós eszköznek, a külföld előtt pedig európaiságunk bizonyítékának tekintették.

Anyagi erő, lehetőség, igény és képzett mester tehát rendelkezésre állt, de a falképfestés realizálása mégsem volt egyszerű. Az országos érdekek bíró középület-dekorációk állami megrendelésre készültek, sőt gyakran közadakozásból, és az ügy nem egyszerűen felelősök, hanem testületek kezében volt. A munkálatokat különféle bizottságok irányították, melyek a polgárosodó birtokos nemesség hivatalnokságot vállalt tagjaiból és polgári származású vezető értelmiségiekből, ugyanabból a rétegből, sőt ugyanazon személyekből alakultak (Eötvös, Trefort), akik a reformkor óta a magyar kulturális életet mozgatták.

A testületekben megnyilvánuló egyesületi szellem igen fontos alkotóerő a korszakban. Ismeretesen reformkori találmány, hogy egyletek keretein belül társadalmi térre tereltek számos megoldatlan politikai-művészeti kérdést, amelyeket sem az országgyűléseken, sem uralkodói jóváhagyással nem lehetett elintézni. E hagyományok szellemében jártak el e nagy anyagi erőt és erkölcsi felelősséget igénylő művészeti munkálatok realizálása során is, vállalva ennek minden negatívumát, — más megoldást egyszerűen nem tudtak elképzelni. Bár a bizottságok nagy tekintélyű tagjai között mindig található volt művészeti szakember, de a falképfestés speciális kérdéseiben még ők is — legalábbis a kezdeteknél — járatlanok voltak. Mind a helyi műhelymunka, mind az esztétikai kritériumok tisztázása, de még az intézményi háttér kialakulása is a feladatok megoldásával párhuzamosan zajlik, és néha kísértetiesen ismétlődnek a 17–18. századi freskókészítetési problémái.

A bizottságoknak a művek esztétikai megformálásában döntő szerepük volt, mint a megrendelőnek ebben a műfajban mindenkor. A megrendelő és a művész közös munkával készítette elő egy-egy alkotás kivitelezését. Ez a fázis, különösen a testületek által irányított megbízásoknál hosszadalmas és nehézkes, főleg, ha az anyagi lehetőségek sem kielégítők. De a kielégetlen megoldásokat, és a kapkodást jórészt a gyakorlatlanság eredményezte. A 18. században Közép-Európában kialakult elő-



2. Wagner Sándor: Mátyás és Holubár, 1865. Falkép a Vigadó csemegetárájának oldal falán. Elpusztult: OMF Fotótár

készítő metódus spontán követését a budapesti falképeknel esetenként tapasztaljuk, de a 19. században az egykor természetes megoldások már nehezebben alkalmazhatók. Az előkészítő folyamat három fő szakaszát nagyjából ekkor is megfigyelhetjük: először megállapítják és kidolgozzák a conceptust, vagyis az írott programot, és azt megküldik a kiválasztott mesternek. Ennek a festő vázlatokat készít, melyeken a megrendelő kívánságára végrehajtja a szükséges változtatásokat. Ezek elfogadása — az approbálás — után történik a szerződéskötés. Végül a megbízott mester elkészíti a falkép nagyméretű olajkép-vázlatát, amely már a végleges állapotot érzékelteti. Ezután kezdődhet az érdemi munka. [15]

Tárgyalt témánknál több esetben ismeretlen a conceptus alkotója, — az iniciátor — noha a falképeknel ez kardinális kérdés. A programkészítés személyhez kötését lényegtelennek tartották, mivel nem ismerték el alkotó-folyamatnak. Mégis hegemóniájáért gyakran látns harc folyik, nem úgy, mint egykor, mikor ez természetesen a megrendelő dolga volt. Az ok kétségtelenül a 19. századi romantikában megszületett újdonsült művészi öntudat. Ám némely munkánál a művészek helyzetét az is nehezíti, hogy a bizottságok személytelen ízléséhez nehéz igazodni, sőt súlyos teherré válhatott a hozzá nem értő hivatalok packázása, kisstílűsége, a magyar viszonyokra mindenkor jellemző pénzhány (Vigadó, Akadémia, Mátyás-templom).

Az időközi sajtóközleményekből, valamint a kevés fennmaradt jegyzőkönyvből kiderült, hogy a bizottsági munka általában a kifestés és az épület rendeltetésének összhangját tartotta szem előtt (Új városháza, Akadémia, Mátyás-templom). Ideális esetben a falképsorozatnak az építészeti alkotás szerves részévé kell válnia, — de a 19. század elején kialakult, és kétségtelenül még mindig ható klasszicizáló, a teljes tökéletesség elérését célzó ízlés kívánalmi szerint — önmagában is összefüggő egészet kell alkotnia, mivel a rész és az egész helyes viszonyán múlik a kívánt hatás.

A jeles középületek egységes rendszerré épülő történelmi freskóciklusainak — összhangban az architektúrával és a funkcióval — nemzeti emlékművé kell magasztosulniuk, ezzel töltik be a nemzeti festőiskola legmagasabbrendű feladatát. Éppen ezért, a vezető ideákat megfogalmazó, a középületek díszítésére alkalmas és méltó ikonográfia kialakulatlansága a legnagyobb probléma, tehát a bizottsági munka is itt a legbizonytalanabb. A nemzeti érdekű nyilvános terek reprezentatív történelmi jelenetekkel való felékesítéséhez a 17–18. századi, idegen mesterek által alkotott magyarországi freskók nem adtak, — bár talán adhattak volna — kiindulási alapot. Valami mélyen megbúvó hatás azonban mégis érződik, az esetenként bizottsági tagként működő arisztokraták vagy a környezetükben élő középnevesek szokásai, családi,



3. Than Mór: Attila lakomája, 1846. . Papír, akvarell, 195×250 mm, jelzet jobbra lent a ruharedőn: O. Becse 846. MNG Grafikai osztály, ltsz.: 1922—883

gyermekkori emlékein keresztül. A vidéki kastélyok dekorált falainak képe egyesekben elevenen élt. Hatásos bizonyíték erre Podmaniczky báró esete, aki a Dalszínház építési bizottságának elnökeként az operai kupola díszéhez az aszódai kastély — ahol gyermekkorát töltötte — Kracker-féle freskóit állította mintának, és a mitologikus kompozícióval azok megrendelőjének, nagyapja emlékének kívánt tisztelegni.[16]

Magukat az alkotókat e hatások nem befolyásolták, mivel példáinak nem e „provinciális”, néhány évtizede divatjamúlt emlékeket tekintették, hanem a százados vatikáni vagy a modern bécsi, müncheni falakat,[17] amint ezt közzé is tették, a Nemzeti Múzeum programjában vagy az Akadémia kifestésénél.

A speciális nemzeti iskola megteremtésével kapcsolatos sok kínlás és bizonytalankodás is érezteti, milyen heroikus munkát végeztek azok, akik Pesten ezt a műfajt megalkották.

A mesterek

Két legfontosabb freskófestőnk Than Mór és Lotz Károly indulását, mint ismeretes, nagy tekintélyű professzoruk Carl Rahl segítette. Az ifjú Lotz honi érvényesülését ezen túl személyes kapcsolatai is előrevitték,[18] Thant pedig kétségkívül a pesti művészeti életben igen hamar kialakult presztízse támogatta. Az 50-es 60-as évek fordulóján, a korabeli dokumentumok tanúsága szerint még ő volt az első számú történeti festész, a legmo-

dernebb tudós festő.[19] Sokáig éppen azért a falfestésben övé a vezető szerep. A Piloty-tanítvány Wagner Sándor a Vigadó Csemegetárbeli falképének alkotója, a munkálatok kezdte tekori Dugovics Titusszával (1859) vonta magára a figyelmet. Ő azonban 1866-ban Münchenbe távozott akadémiai tanárnak, és bár nem szakadt el a magyar művészeti élettől, nagyszabású falképfestési munkálatokban többé nem vett részt.[20] Székely Bertalan[21] és Liezen- Mayer Sándor[22] — szintén Piloty köréből — volt még járatos a technikában, de ők ekkoriban müncheni falfestményeken dolgoztak. Wagner, Than és Lotz került tehát szembe először a nemzeti reprezentáció képi kidolgozásának feladatával, és a hivatalos intézményi megrendelővel. Honoráriumuk rövidesen a hazai mestereknél példátlan összegekre rúgnak, habár a külföldiekét nem érték el. Ugyanakkor úgy bántak velük, mint bármely más üzleti vállalkozóval, óvadékot kellett letenniük, kötbérek és büntetéspenzek terhelték késedelmes munkájukat.

A megbízások aránytalanul oszlottak meg, Lotz az évek folyamán mindenkin túltett, főképp gyors és könnyed munkamódszere, készséges szellemi igazodása következtében. A négy évtized alatt felbukkant még néhány falképfestő, de szerepük nem volt jelentős.[23] Az érdekesség kedvéért említjük, hogy 1869-ben Hans Makart Színeit Merse Pált szerette volna falfestésre bírni, de ő erre nem vállalkozott.[24]

A gyakorlati munkáról kevés az adatunk, alig kutatótt kérdés, voltak-e műhelyek, kik voltak az állandó segédek és hogy — a két művésztanár — Székely és

Lotz, milyen mértékben vonta be tanítványait a munkába. Feltehetőleg nem mellőzhették a műhelyt, hisz gyakran egyidejűleg tettek eleget több nagyszabású megbízatásnak. (Nemzeti Múzeum, Egyetemi Könyvtár, 1874; Lipótvárosi gimnázium, és a Régi Múcsarnok, Nemzeti Színház 1875–77; az Új Városháza és a Ferencvárosi templom, a Budapesti Hírlap székháza 1880/82; Az Opera, és a Keleti pályaudvar, a Terézvárosi Kaszinó, a Várbazár 1883/84. stb. mindezek mellett számos magánpalota). Az bizonyos, hogy Lotz állandó gárdával dolgozott, eleinte Than Mórral, később Székely Bertalannal. [25] Fennmaradt vázlataik, a kivitelezést megelőző végleges olajképek gyakran önálló műalkotások, a kortársak is megbecsülték azokat, hazai és külföldi kiállításokon állandóan szerepeltek, és komoly pénzeket fizettek értük. Kartonjaik kifogástalan szaktudást árulnak el.

Az első szakasz: a Vigadó, 1864/66

Az első hivatalos megbízás Pest város községtervezésének érdeme. Ez a testület az épülő Vigadóhoz rendelt falképeket. [26] Céljuk: „egy új művészi műfaj meghonosítása hazánkban”. Az első kifestett belső tér [27] így egy táncpalotában volt látható nem pedig politikai vagy tudományos funkciókat ellátó közintézményél. Ennek az lett a következménye, hogy a várva-várt első monumentális falképek megvalósításakor — nem éppen összhangban az épület funkciójával — komoly eszmei igényeket támasztottak. Menti ezt az a körülmény, hogy a Redout — későbbi jhangulatosan magyarított nevén



4. Than Mór: *Attila lakomája*, 1870. Vásznon, olaj, 176 × 255 cm, jelzet balra lent: Than M. 1870. MNG ltsz.: 8209

Vigadó — önnön jelentőségét felülmúlóan, egyéb okokból is a magyar nemzeti romantika szimbólumává vált. (A kortársak az emelkedett megközelítést azzal indokolták, hogy a Redout termei komolyzenei koncerteket is befogadnak majd.)

A Vigadó dekorációjának kialakítása Feszl Frigyes vezető építész önálló műve. [28] A díszítés programja az architektúra egészére kiterjedt, így az ornamentikára, a



5. Lotz Károly: *Argirus királyfi és Tündér Ilona lakodalma*, 1865. Vázlat a Vigadó díszlépcsőházában levő fríz középső részéhez. Vásznon, olaj



6 Lotz Károly: *Szerelmi álom*, 1865. Karton a Vigadó díszlépcsőházában levő frízhez. Papír szén, 121 × 238 cm. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 3546



7. Moritz von Schwind: Rinaldo és Armida, 1865. Karton a Gluck-lunettához a bécsi Operában. Bécs, Albertina

csillárookra, a famunkákra és a szobrászati részekre is. A falfestés ugyancsak az ő ötlete volt,[29] amit az építési bizottság támogatott.[30] Feszl már a szabadságharc előtt is foglalkozott a falképfestés meghonosításával, de az idő csak ekkor érett meg erre.[31]

Feszl — bár kimondatlanul — a nemzeti művészet eszméjétől áthatott totális mű (Gesamtkunstwerk) megalkotására törekedett Pesten elsőként a században. Münchenies iskolázottsága minden részleten érvényesült, művészi rendje egységbe foglalta munkatársainak alkotói módszerét, egyéni stílusát. Így lett például Alexy Károly táncosnő-domborműveinek formaképzése azonos a Than—Lotz freskók figuráival.[32] Segítette ezt, hogy munkatársaitól sem volt idegen München művészi szelleme.[33]

Mint tudjuk, a nemzeties jelleg kidomborításának korszecifikus követelménye a történelmi tematika. A plasztikai díszítés esetében ezt Feszl a királysobrokkal meg is oldotta. A kifestéskor viszont váratlan nehézség állt elő: a magyar történelmi ikonográfia készletéből ugyanis hiányoztak a könnyed szórakozásokhoz illő, vidám, tarka jelenetek, melyek ugyanakkor emelkedett tónusúak, méltóak arra, hogy monumentális, reprezentatív falképeken megjelenjenek.[34] „A feladat — írta Keleti — bizonyára nem volt könnyű. Than előtt — legalább a festészet mezején — tabula rasa volt e tekintetben mind az alakok tipikus jellemzése, mind azon régészeti apparátusra nézve, mellyel őselődeink a regeszéri jelenetét illusztrálni kellett.[35] A csemegetár falain elsőként megfestett kompozíció, a Mátyás és Holubár (1865), de főleg az 1867-re maradt Attila lakomája nem aratott osztatlan elismerést. Than képe Feszlnak sem tetszett. Az Attila lakomáját kísérő viták ugyan nem mondták ki, de céloztak rá, hogy a szellemi hangadók izlésterror-

ja olyan műveket eredményezett, melyek túl súlyosak és nehézkesek egy mulatóbeli büfé falaira,[36] még ha e mulatóba maga a „nemzet” jár is. Viszont Wagner művét — mely Piloty könnyedebb, mondénabb stílusát hozta, egyesek komolytalannak, elfogadhatatlannak érezték, pedig táncoló delnők és arszlánok feje felett volt látható[37].

A díszlépcsőházba az Ipolyi Arnold által ajánlott mese,[38] a Tündér Ilona és Argirus királyfi történetének megfestése szerencsésebb, jobban ideillő ötlet volt, amely lehetőséget adott Than Mórnak arra, hogy a reprezentatív célokat szolgáló belső teret egy többretegű jelentéssel bíró szimbolikus képciklussal egységes kompozícióvá formálja. A program összeállítójának neve tisztázatlan, de bizonyosak lehetünk abban, hogy az iniciátor Ipolyi és Feszl volt, és közreműködésükkel Than dolgozta azt ki. Lotzot a munka eszmei oldala nem foglalkoztatta, és ekkoriban a „tudós” Than személye még erősen dominált fiatalabb, felszínebb kollégájával szemben. Than ez irányú munkásságára eddig nem sok figyelmet fordítottunk, pedig e téren a magyar művészetben egyedülállót alkotott. A Vigadó programja — első kísérlete e téren — jelentős szellemi alkotás, a Nemzeti Múzeum filozofikus felfogású ciklusának előképe. A mesét nem egyszerűen illusztrálta, hanem mélyebb rétegeinek kibontására és értelmezésére törekedett. Argirust és Tündér Ilonát mint a pogány mondavilág jelképes alakjait fogta fel — az idő, a természet szimbólumaiaként, ahogy Henszlmann is értelmezte őket.[39] A főfalon a két szerelmes újratálalkozás így a tavasz ébredését, a Föld kivirágzását is jelenti, mint ahogy a négy folyam allegóriája az évszakokat, vagy a fríz tizenkét jelenete a hónapokat.

A kritikusok körében aratott sikert fokozta, hogy Argirus történetét törölmetszett sztyeppéi regének érezték, olyannak, amely a Priszkosz rétor írása alapján konstruált Attila lakomája mellett a Honfoglalás előtti nomád ázsiai időkre, az ekkor büszkén vállalt hun eredetre utalt vissza. A magyar pusztai tündér és a szittyia lovas Argirus a kortársak számára a nemzeti ősmitológiát képviselhette. Ám a díszlépcsőház hatalmas Than képén a táltosként felfogható Pegazus hátán vágató királyfi pikkelpáncélja Siegfriedre emlékeztet, Tündér Ilona Afroditéként jelenik meg. Lotz képén a tündér lábainál Poszeidón ül, és a tenger ajándékait nyújtja át. A germánosan vaskos, tündérek hórak és gráciák képét öltik magukra, az ördögfiak gigászi és titáni figurák. Az „ázsiai” és az európai motívumok keveredésére már Henszlmann Imre felhívta a figyelmet bel- és külföldön megjelent tanulmányában.[40] Ahogy a lovasnomád mesealakok antik-európai istenek és hősök alakját öltik fel, hatásosan juttatja érvényre a kor egyik vezéreszméjét: a magyar nép megtalálta helyét az európai kultúrában.



8. Lotz Károly: Tündér Ilona elülteti az aranyalmáját, 1865. Karton a Vigadó díszlépcsőházában lévő frízhez. Papír, szén, 122 x 240 cm. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 3543

Feszl végül is — a festők támogatásával — fantasztikus dolgot vitt végbe a Vigadóban. Izgalmas bizzarr művén Ázsia és Európa — kelet- és nyugat — egy pillanatra összeforr. Az épület kellemesen nyugtalanító összehatásának, vagyis romantikájának az egyik titka, az architektúra és a falképsorozat egysége egyedülálló és elragadó. A Vigadó falfestményei — bár nem alkotnak egységes ciklust, mégis az eredeti magyar művészet megteremtésére tett kísérletben az eszme összetartó erejét tekintetbe véve — egységesnek tűnnek. Akár a magyarág helyét is szimbolizálhatják Kelet és Nyugat között.

A Magyar Nemzeti Múzeum, 1874

Történeti tárgyú, „nemzeti pantheon” szerepét betöltő falképsorozat-tervet elsőként Eötvös József állított össze 1865-ben a Magyar Tudományos Akadémia épületének elkészülte idején a díszterem 16 üres falmezejére számára. Ugyanakkor orgánumban, a *Politikai Hetilap*-ban felhívást tett közzé a kifestés érdekében, mert „... ez az egyetlen útja a magyar festészet emancipációjának [41] A felhívás érdekessége, hogy úgy mint a többi, hozzánk hasonlóan fejletlen művészi élettel rendelkező országban — egy politikus, tehát nem képzőművészeti szakember — fogalmazta azt meg. Nem új jelenség ez Pesten már a reformkorban is az utolérési komplexumtól sarkallt értelmiségiek vállalták a művészet ügyének támogatását.

Eötvös tervében a 19. századi művészet két fontos tendenciája bukkan fel: a romantikus hőskultusz és a történelemnek olyan szakadatlan fejlődésként való felfogása, amely a felvilágosult szabad emberek honába vezet. A terv jelentősége nemcsak abban áll, hogy az első igazán nagyszabású elképzelés a magyar történelmi képesarnokról, hanem abban is, hogy az egyetemes historizmushoz kapcsolódik. Hasonló tervek és megvalósult képsorok már a 18. század végétől ismeretesek, melyek mind „az emberiségbe vetett hit” jegyében születtek. Jellemzőjük, hogy általuk az eszmék vizuálisan és közvetlenül érzékelhetőek, intellektuálisan közvetve érthetőek, vagyis egy-egy mű a század történetfilozófiája megfestve. A történelmi fejlődés széles panorámáját kibontó példa a londoni parlament 1200 fülkéjének sorokat a brit birodalom történetéről; vagy Schinkel: Az élet fejlődése a Földön ciklusa (Berlin, Altes Museum). Továbbá az Eötvösre nagy hatást gyakorló Kaulbach mű a világtörténelem 6 fő korszakáról a müncheni Neues Mu-

seumban (Ez a mű a Magyar Nemzeti Múzeum kifestésének megjelölt példája). Werner Hofmann könyvének legerdekesebb ide vonatkozó példája a párizsi Chevanard vázlata, amelyet a Pantheonba szánt, hogy 44 képen bemutassa a világtörténelmet, az emberi életkorok szerint. E meg nem valósult tervet a párizsi világiállításon be is mutatták 1855-ben. [42] De a Monarchia területén belül is találni idevágó példát: Hormayer elképzeléseit, Russ, Kupelwieser, [43] valamint Ludwig Mayer műveit Bécsben, Rubenét Prágában. Természetesen felsorolásunk nem teljes, csak a tendencia egyetemeségét mutatja.

Miniszterünk nagyszabású, az európai historizmus áramába illeszkedő programja azonban soha nem valósult meg, pedig ez a 40-es évektől serkentett magyar festészeti iskola, a táblaképeken kialakult historiai törekvések elvárt betetőzése lett volna. Az öhajtott történelmi ciklus évtizedekig napirenden maradt, s hogy nem született meg, annak témánkon túlmutató számos oka volt. [44]

Az első magasztos funkciójú középületbe, a Nemzeti Múzeumba, a magyar történelmi öntudat szentélyébe sem történelmi, hanem az épület rendeltetésének megfelelően művelődéstörténeti tárgyú sorozat került. [45] Pollack Mihály eredeti díszítési terve már szóba sem jött, pedig az egykori vezető építész átfogó elképzelése a teljes belső dekorációról a múzeum klasszicizmusával természetes egységet alkotott. Falképekre már ő is gondolt, a kupolába ősmagyar ciklust tervezett, a nemzeti tudat erősítése érdekében, [46] a konkrét történelmi jelek alkalmazását ő eleve elkerülte.

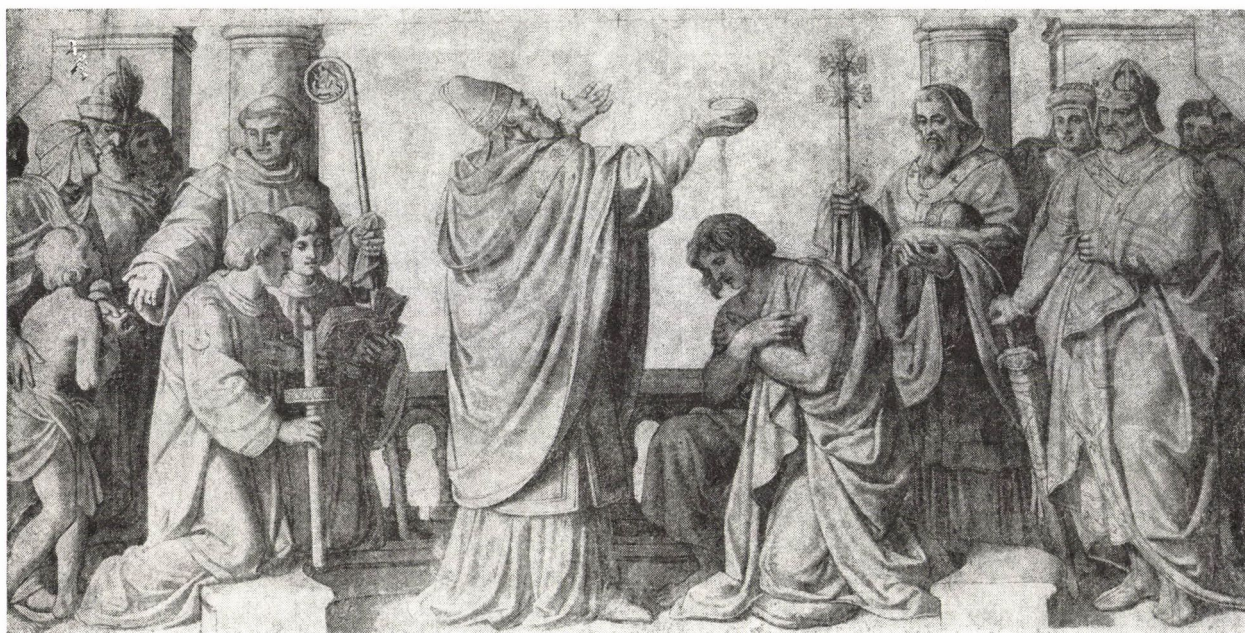
A Múzeum dekorálása a század addigi legnagyobb festészeti megbízatása volt Pesten, mint állami megrendelés. A kezdeményezés Bécsből eredt 1867-ben, az anyagi fedezetet az uralkodó biztosította. [47] A falképciklus a már addig is jelképként álló épület szimbolikáját még teljesebbé tette, és hogy a nemzet adakozásából emelt múzeum befejezéséhez immár maga a király is hozzájárul, ugyancsak szimbolikus jelentőségű. A magyar udvari kancellária kezdeményezésére vázlatkészítésre felkért Than Mór és Lotz Károly feladata a dízlépcsőház falainak kifestése volt. A konceptus, (a program) kidolgozása Than Mór műve amint ezt ő maga írja feljegyzéseiben, és csak feltételezzük, hogy sugalmazói a kor szellemi vezetői voltak. Így szinte bizonyosan Eötvös kultuszminiszter, — aki 1869-ben a minisztérium nevében realizálta a megbízást, és Pulszky Ferenc, akkortól a múzeum igazgatója, a falképek kivitelezésére 1872-ben létrejött festészeti bizottság munkájának irányítója.



9. Lotz Károly: Tündér Ilona búcsúja, 1865. Karton a Vigadó dízlépcsőházában levő frizhez. Papír, szén, 121 × 298 cm. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 3547



10. Lotz Károly: *A hunok kirajzása Ázsiából*, 1871. Karton a Nemzeti Múzeum díszlépcsőházának frizéjéhez. Papír, szén, 180×231 cm. MNG Grafikai Osztály Iksz.: 2439



11. Than Mór: *Vajk megkeresztelése*, 1870 körül. Karton a Nemzeti Múzeum díszlépcsőházának frizéjéhez. Papír, szén, 171×326 cm. MNG Grafikai Osztály Iksz.: 2445

A munkálatokat az 1871-ben alakult Országos Magyar Képzőművészeti Tanács vezette, (elnök Pulszky Ferenc, tagjai: Dr. Hegedüs Lajos, Than Mór, Zofahl Gusztáv, Forster Gyula).[48]

A programot Than az időközben maga mellé vett Lotzzal közösen, a Műcsarnok című lapban 1868 májusában publikálta. Ez szokatlan tett a 19. századi magyar művészet történetében, az egyetlen ebben a formában.[49]

A gondosan szerkesztett szöveg előjáróban meghatározza a múzeum célját: „... az általános ember, s különösen a magyar szellemi műveltség régibb, s újabb látható nyomait és műveit gyűjteni, fenntartani, s általuk a jelenlegi, s későbbi nemzedékek további képzésére hatni.” E gondolat központi magva: az „emlékek gyűjtése” a „nemzedékek képzése” érdekében, a falképek gondolati kiindulása is egyben.

Figyelemre méltó, hogy míg az osztrák ciklusokon Ausztria államiségének történetét, addig a pestieken a magyar etnikumét fogalmazzák képekbe, jól mutatván, hogy a nemzeti identitástudat ott az államhoz, itt a néphez-nemességhez kapcsolódik.[50] A progresszió kifejezésének gondolata, — mely a kompozíció váza — az előjáróban említett európai eszmeáramlatokhoz kapcsolódik: a magyar művelődés a világszellem részeként szakadatlanul fejlődik, az Ázsiából kiözönlött nép szakadatlanul civilizálódik a nemzet élgárdája a nemesség vezetésével, a kereszténység felvétele által. Lotz a Vigadó freskóinál megpendített eszmét viszi tovább népvándorlás kori idealizált figuráin: a magyarságnak, miután sikeresen integrálódott Európába, a fennmaradás érdekében meg kell őriznie ősi, specifikus arculatát, eredetiségét is. Pulszky szerint: „Az erő, mely Magyarországot fenn tartotta, az a magyar etnikum!”[51] Emellett a fríznek a kiegyezés utáni politika szellemében az is feladata, hogy a dualizmus ideológiáját sugalmazza: az ország a Monarchia önálló része, de a nemzet léte csak ezen belül biztosítható.[52]

Ezeket a gondolatokat a körülfutó fríz az őstörténeti-mondai képek és a középkori jelenetek erős túlsúlyával érzékelteti, ám a nemzeti karakter megragadására és a magyar mitológia képi kialakítására való törekvést is felfedezhetjük rajta. A direkt politikai utalásokat a sorozat ugyan kerüli, de az aktuális hivatalos igényeket mégis érzékelteti Rákóczi elhagyása, Mária Terézia é-József nádor megjelentetése, Széchenyi és Deák központi állítása. De a fő hangsúlyt mégsem maga a történelmi fríz kapta, hanem az a magyar történelmi festészetben szokatlan megoldás, hogy a magyar múlt történetét egy egyetemes mechanizmus által irányítva ábr



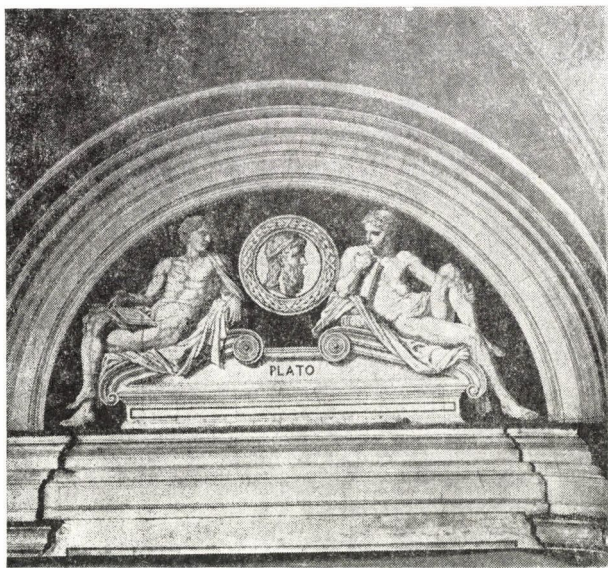
13. Lotz Károly: A Művész, 1875 körül. Falkép az Egyetemi Könyvtár nagyolvasótermének falán

rázolja. E gondolat körültekintő kifejtése kétségteljesen magán hordozza a konceptus feltételezett szerzőinek, az emigrációból hazatért politikusoknak nyugatias tájékozottságát.[53]

A ciklus az írott program nélkül, egy kívülállónak érthetetlen, és nemcsak azért, mert pontos történelmi tájékozottságot követel. Than egész filozofikus rendszert épített fel az allegorikusan absztrakt és a historikusan konkrét ábrázolások eszmei összefüggéseiből: „... középpontból (Phantasia) indulva ki, lassan terjed s érthetőleg az eszme, úgy, hogy a középpontban az okok a működések, s alább ezek eredményei ábrázolhatnának”.[54] Tehát a képzelettől fellobbantott fantázia a teljes térkompozíció centrumában a körülötte elhelyezkedő négy allegórián keresztül fejt ki hatását a második fokozat történelmi jeleneteire. Az összefüggések világosak: a mennyezetten látható Művészetek csoportja alatt az európai keresztény kultúrába illeszkedés lehetőségét megteremtő esemény, Vajk megkeresztelkedése formálódik meg, mely mellett III. Bélát látjuk, amint a nomád magyarokat földművelésre tanítja, valamint a másik meghatározó személyiséget, István királyt, aki mint iskolaalapító áll előttünk. A Tudományok csoportja a Múzeum alapításával és a Kiegyezéssel függ össze. A fríznek a különös szférájában megfogalmazódó egyedi szcénái alatti erény-alakok a harmadik, — újra általánosító, összefoglaló jellegűek. A Múzeum-alapítás alatt a Jövőbe vetett hit, a Kiegyezés alatt a Honszeretet allegóriája áll. Vajk megkeresztelkedéséhez a Műveltség diadala, a földműveléshez az Anyagi-, az iskolaalapításhoz a Szellemi-jólét kapcsolódik. E leglátványosabb példákön túl még számos rejtett összefüggés kínálkozik felfedezésre horizontális és vertikális, valamint átlós irányban egyaránt.

A fentiekből következik, hogy a két mű — az írott és a festett csak együtt ad totális élményt, a kép és a szó elválaszthatatlan. Mindezek — a képkonstrukció filozófiai megszerkesztése, a befogadó „tudálékoskodó” közreműködésének igénylése — új jelenség nálunk, kétségkívül minőségi változás a mű és a közönség viszonyában. Ez a fajta eszmei megközelítés tulajdonképpen a legtöbb 19. századi történelmi ciklust jellemzi, s úgy tűnik, türelmetlen támadás a kispolgári romantika és a biedermeier egyszerűsége ellen, sőt már a látvány tartalom nélküli vizsszatükröztetésére vállalkozó új irányzatok ellen is.

A látványból fakadó esztétikai érték látszólag háttérbe is szorul a programmatikus festészet e mintaszerű



12. Lotz Károly: Platón, 1875 körül. Sgraffitto az Egyetemi Könyvtár nagyolvasótermének falán.



14. Lotz Károly: Homérosz apoteózsisa, 1876. Falkép a lipótvárosi gimnázium dísztermében
Vászon, tempera, 300 × 225 cm

hazai példájánál, de meg kell jegyezni, hogy ezt a nagy formakultúrával előadott nemes akadémizmust a kortársak nagyon szépnek tartották. A festmények romantizáló akadémizmusa jól simul a nemzeti méltóságérzést szolgáló architektúra klasszicizmusához, zökkenőmentes illeszkedésük bizonyítja, hogy a historizmus keretén belül csak modusok.

A díszlépcsőházban a Than által megalkotott kompozíció szerkezeti rendszerének előzményeit már láthattuk a Vigadóban, és ugyanez több épületnél visszatér majd. Sémájának lényege a táblaképszerűen előadott mozgalmasság történelmi jelenetek és a statikus allegóriák ellentéte és többrétegű összefüggése. A megoldás gyökereit a reneszánsz ciklusokban találjuk, elsősorban kétségtelenül a

nagy ideál, Raffaello vatikáni Stanza della Segnatura-jának kompozíciós rendjében, ahol minden mindennel összefügg, ahol a paralelizmusok és a szimmetriák a mondanivaló minél sokrétűbb kifejtését szolgálják. A rendszer Peter von Cornelius által került Pestre, akinek Thanra gyakorolt elementáris hatását a vigadói képeknél is megfigyelhetjük.[55] Ez a hatás Rahlon keresztül csak megerősödött. Lotz és Than a múzeum falain idézi fel leglátványosabban a már egy évtizede halott mester grandiózus stílusát. Ez különösen a részletformákra áll, a nemesen korpulens alakok mozgására, méltóságteljes megjelenítésére. A nagyszerű rajzot, a higgadt, visszafogott színezést ugyancsak Rahltól sajátították el. Az ő szellemében tartózkodnak a történelmi hűség forráshű követelményeitől, ezért a konkrét jelenetek is hordoznak valamit az általános emberi tulajdonságokból.

Az összkép tekintetében Lotz mennyezetének beosztása részletekbe menő azonosságot mutat a bécsi Eduard Todesco palota étkezőtermének mennyezetével, (ahol Lotz Rahl mellett Griepengerlrel dolgozott 1863-ban), valamint a bécsi Opera előfüggönyének Rahl által tervezett első variációjával. (1864) Az oldalfalak szimbolikus csataképeinél Lotz Rahl Címberék ütközete című kartonját követi.[56]

A konkrét jelenetek kiválasztásában, és a kompozíciók felépítésében mestereink hazai előzményekre is támaszkodhattak: az elmúlt évtizedekben grafikai sorozatokon kimunkált történelmi ciklusokra.[57] A jelenetek kiválasztása a reformkorban kialakult felfogást követi, de e történelmi csomópontok képi megfogalmazása az ő egyéni leleményük eredménye, evvel sokáig érvényes típusokat teremtek.

A múzeumi festményekkel sikerült a historizmus európai színvonalához felzárkózni, ennek a mesterek pontosan tudatában is voltak. 1869-ben a kultuszminiszterhez intézett előterjesztésükben utalnak rá, hogy olyan művet fognak megalkotni, „mely a mostani ilyenmű monumentális művészet színvonalán álland”. Példákat is megjelölték: ezek a berlini Neues Museum falfestményei (W. v. Kaulbach u.), a müncheni Neue Pinakothek külső díszítése (Nilson és Barth-tól) valamint a bécsi Arsenál, (Rahl és Blaas)[58] ciklusa.

A Nemzeti Múzeum ciklusa kétségtelenül a reformkorban a nemzeti iskoláról kialakult elképzelések megvalósulása és csúcsa, egyszersmind a magyarországi monumentális festészet nyitánya is. Megszületése adott alapot és biztonságot a további munkálatokhoz. A hatalmas feladatok ellátására alkalmas új festőgeneráció kibontakozásának ugyancsak megvan a jó oka: a 40-es évek-től tendenciózusan serkentett pesti művészeti élet, a művészet iránti megváltozott társadalmi késztetés. (Természetesen a helyzet továbbra is csak viszonylagosan rózsás.) A magyar festészet Than, Lotz, Székely és társaik révén egy időre az európai művészet részévé vált, hisz ők ugyanazt csinálták, mint Londontól Szentpétervárig működő külföldi kollégáik, akikkel együtt tanultak, és egymás munkáit később is figyelemmel kísérték. Világlátott festőink történelmi kompozíciókkal azt a század eleje óta szélesben kibontakozó témadivatot követik, amit a hazai igények a romantikus élmények csak motiváltak. Ezáltal — általuk — annyira szerves része voltunk a nemzetközi művészeti életnek, mint azóta sohasem. A kortársak magyar képek láttán átérezhették, hogy Közép-Európa része vagyunk, és Nyugat felé orientálódunk.

A múzeumi falképek tehát az egyetemes irányzatokhoz igazodva lendítik tovább a nemzeti iskola megteremtésének ügyét, a múzeum épületét pedig mind a mai napig egy egész korszak nemzeti etosának kifejezőjévé teszik.

A második szakasz

Az első nagy sikerű falképek elkészülte, a Nemzeti Múzeum kifestése után már emeltebb szinten hangzik fel újból és újból: meg kell teremteni az európai szintű magyar iskolát! E kívánságot továbbra sem művésztől, hanem politikai okok motiválják, a fejlődés motor-



15. Than Mór: A római nők Coriolanus előtt, 1876. Falfkép a lipótvárosi gimnázium dísztermében. Vásznon, tempera, 300 × 225 cm

ját továbbra is az utolérési komplexum hajtja. „A magasabb műtermelést egyedül a monumentális művészet adhatja meg... régen várunk, kérünk, sürgetünk ily tért számára, melyen méltóbban bemutatthassa tehetségét és megalkothassa a nemzeti műiskolát — mintsem ezt az efemer műtárlaton teheti.”[59] A nemzeti iskolát már nemcsak az ellenzéki progresszív erők szervezik és óhajtják, hanem lassan hivatalos kíváncsalmá válik — az állami megrendelők kezébe kerül át a kezdeményezés. Maga a „nemzeti” jelző is veszít pozitív értékéből, így természetes, hogy a magyar festőiskoláról alkotott korábbi elképzelések is fokozatosan átalakulnak. Míg a reformkorban még a nemzetérválás serkentette megszületését, ekkor már a nemzet megtartásának egyik eszközét látják benne.[60] Tehát a tartalom változik meg, nem a tartalomra való koncentráció. A kimunkálás módját illetően többféle elképzeléssel találkozunk. Némelyek az igazi magyar sajátosságokat kutatják tudományos alapon, mások viszont nem is akarják a magyar művészetet a nyugat-európaiktól megkülönböztetni. Az elképzelések nem eléggé következetesek, ennek döntő oka kétségtelenül az, hogy hiányzik az egységes, kidolgozott esztétikai-ideológiai alátámasztás.

Komoly probléma ez, különösen azért, mert ekkor lendül fel igazán a falkép-műfaj. Középületeink szempontjából ez a „Gründerzeit”, egyre épülnek és üresen állnak azok a falmezők, amelyek méltó díszítést kívánnak. A hazai mestereket soha nem látott mértékben kezdik foglalkoztatni, még ez időben is sokkal inkább a kulturális élet vezetőinek pressziójára, mint a spontán elismerés következtében. Az OMTK aggályosan ügyel arra, hogy az építési bizottságok magyar erővel dolgozzanak, alkalomadtán a miniszterelnökségig gyűrűzik egy-egy megrendelés ügye, ahol nagy felelősséggel, és kétségkívül hozzáértéssel döntenek.

A korszakban egymásután emelkednek a kapitalizmus,



16. Than Mór: A közlekedés allegóriája, 1883. A Magyar Királyi Államvasutak Indóházának (Keleti pályaudvar) előcsarnokában lévő falkép után készült fametszet. Vasárnapi Újság, 1899. 188

a bontakozó kultúra szükségleteit kielégítő hagyományos, vagy teljesen új rendeltetésű épületek. Az újonnan emelt középületekben, de még a modern magánpalotákban is új és új ikonográfiai típusok jelennek meg. A rendelkezésre álló formakészletből a festők egy-kettőre megteremtik az addig nem használt fogalmak képi szótárát. Mestereink minden gond nélkül alkalmazták a legmodernebb technikai-gazdasági-politikai újdonságok megtestesítésére az évszázados, sőt évezredek klasszicizáló kliséket. Sorozatban születik meg a tőzsde, (a pesti Lloyd Társulat székháza 1872/73), az ipar, a mezőgazdaság (Új Városháza 1881), az újságírás (a Pesti Hírlap székháza), a gőzenergia, a távírdó, a bányászat (Keleti pályaudvar 1884) stb. allegóriája. A metaforikus képi nyelv kétségtelenül gazdagodik, de a festészet ezzel párhuzamosan nem. Az újdonságot főleg az attribútumok képviselik. Mestereink allegóriáik megalkotásánál szívesen és gyakran alkalmazzák az igen elterjedt allegóriakézikönyveket, mintalapokat.

A megváltozott politikai mentalitás, a konszolidációra való törekvés a feltartóztatathatatlannal előretörő neoreneszánsz tendenciáknak kedvez, a normatív eszmény a michelangelói és a raffaellói faldíszítés.

E szakasz jellegzetes állami megrendelése az Egyetemi Könyvtár (1874/76), a Lipótvárosi Gimnázium (1875/76) és a Központi Indóház (Keleti pályaudvar) kifestése, mindhárom Than és Lotz közös műve. E középületek nagyszabású, sokszereplős, mozgalmasan drámai jelenetei — a magyar művészetben igazi ritkaságként — nem speciálisan magyar tematikában születtek, aminek természetes magyarázata az épületek funkciója. Az *Egyetemi Könyvtár* kifestése a nagy hagyományokkal rendelkező európai könyvtárdíszítés szerint alakul.[61] Az előcsarnokban és az olvasóteremben a tudományok fennkölt allegóriái és az ókori bölcssek hidegen szigorú, Michelangelo szellemében előadott sora szorítja a lélegzetet a látogatóba.[62] A program kialakításában szerepe volt a megbízóknak: a közalapítványi ügyigazgatóságnak, mint az egyetemi alap képviselőjének és Trefort Ágoston miniszternek személyesen. Hogy a nagyolvasó-terem

erre kínálkozó hatalmas oldalfalaitól hiányoznak a sarokba szorított allegorikus alakokat kiegészítő mozgalmas jelenetek, annak bizonyára anyagi okai lehettek.[63]

A *Lipótvárosi Gimnázium* ciklusa a magyar művészetben egyedülálló, igazi ritkaság. Nagyméretű, drámai jelenetek sorából áll, melyek az ókori kultúra nagyjait és államférfiainak hazafiúi erényeit állítják az ifjúság elé okulásul.[64] Talán éppen a nálunk ritkán alkalmazott ókori tematika történelmi vonzására Than és Lotz feltűnően a vatikáni Stanzák felé fordul: a Sala Costantino képeihez, ahol mind a mozgáshoz, mind a viseletekhez jó előképeket leltek. A program Trefort kívánsága szerint készült, szakértők bevonásával, a miniszter anyagilag is pártfogolta a megrendelést.[65]

A *Központi Indóház* képsorozata természetesen angol példát követ. A pályaudvar-ikonográfia — bár rövid múltra tekinthet vissza, — mégis már nemzetközileg elfogadott köztételekkel bír, az ehhez való illeszkedés magától értetődő.[66]

A londoni Euston pályaudvar (1838/48) várócsarnokának falain óriási, klasszicizáló jelenetek láthatók gazdag plasztikai díszítés kíséretében, egy antik templom hatását keltve. Ez a formáció majd egy évszázadig kötelező lesz, így Berlin, Firenze, Koppenhága, Bécs (Északi pályaudvar), de Amerika, Oroszország pályaudvarainál is.[67] Mindenütt allegorikus szoborcsoportok hirdetik a haladást, a mozgást, a gőz erejét, a hírközlés új eszközeit. Igaz a falak gazdag ornamentális és plasztikai díszítése mellett a füst romboló hatására számítva — ritkán találunk falképeket. Ezért különös a budapesti Indóház érkezési csarnoka, ahol hatalmas falfestmények láthatók szobrok helyett.[68] Bizonyos, hogy a díszítés ilyen megoldásának anyagi okai voltak, (a plasztikai művek előállítása sokkal drágább), de az is igaz, hogy Pesten a falfestmény divatosabb volt, lehetőségei nagyobbak, pedig a falfestőkéhez hasonló szobrássz kollekció is rendelkezésre állt — az Operaház szoborpályázatán remekül szerepelt. A festők a megrendelő Magyar Királyi Államvasutak igazgatóságától szabad kezet kaptak a művészi koncepció tekintetében.[69] A program

feltehetőleg Than Mór műve, a csarnok reprezentatív főfalán az ő hatalmas, bonyolult, allegorikus tartalmú lunettája áll. Ornamentális díszítés alkalmazására ez esetben nem került sor. Az indóházi kompozíciók historizáló felfogásukat tekintve jól illeszkednek a pályaudvardíszítés világdivatjához, a modern kor fogalmait nálunk is az Olümposz istenei testesítik meg. És hogy ez a mitológiai jelmez mennyire képlékeny azt az is mutatja, hogy az ugyanebben az időben készülő operaházi freskón is ugyanazok az istenek ábrázolják a zene hatalmát, mint itt az ipari fejlődést.

Más műnemet képviselt a Várbazár árkádsorának falmezőin a sajnálatosan elpusztult könnyed díszítés.[70] Than önálló munkája. Rahltól, sőt Cornéliustól eredeztethető tiszta neoreneszánsz formái igen finoman illeszkedtek Ybl Miklós architektúrájához, jobban, mint operai mennyezetképeinek mesterkelt formái. Than fennmaradt vázlatai bizonyítják, hogy az egykori Rahl-tanítványok fejlődése sokban hasonló. Than Bitterlich rajzoságát idézi,[71] Lotz általában Griepenkerlhez áll köze-



17. Lotz Károly: A Távirda allegóriája, 1883. Karton, tempera, 321×162 mm. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1905—454



18. Scholtz Róbert műhelye: Az Operaház ornamentikájának részlete, 1883

lebb, akivel a legtöbbet dolgozott együtt, bár annak nehézkesen erőteljes és mozgalmas koloritja idegen tőle.[72]

Külön kell szólni, röviden az e szakaszban egyre gazdagabban kibontakozó ornamentális díszítésről, mely a falképfestés legkülönösebb kérdése. A korszak gyakori stílusváltásai e területen tükröződnek a leghamarabb és a legtisztábban. A korabeli mesterek — még a legnagyobbak is, bel- és külföldön egyaránt igen fontosnak tartották, szívesen foglalatostkodtak vele, a tervező építések is gyakran művelték, így már a kezdetben Feszl Frigyes. A mindenkori kivitelező Scholtz Róbert,[73] „szobafestő”, aki 50 éven át szinte egyeduralkodó volt műhelyével e téren, és óriási vagyont szerzett. (Baross utcai palotájának homlokzatára kedves barátja, Lotz Károly festette a német reneszánszt idéző figurákat (1894), melyek az iparkodást a legfontosabb polgárereynként dicsőítik). Az Operaház kifestésének nem elhanyagolható eleme az ő műhelye által kivitelezett groteszk, „pompeji” stílusú, igen gondos munkát mutató ornamentika, melynek tervezésében vázlatainak tanúsága szerint maga Ybl Miklós is részt vett. A másik fontos mester a stuttgarti származású Rauscher Alajos, aki müncheni tanulmányok után, 1873-ban települt Budapestre, és a Mintarajztanodában az ornamentika tanára lett. 1880/81-ben készítette a MÁV Nyugdíjintézet külső sgraffitóit, melynek figurális részéhez tanártársa, Székely Bertalan rajzolt kartonokat.[74] Az Iparrajziskola tanára volt Götz Adolf, ő a Vigadó és az Akadémia mennyezetének ornamentális részét festette.[75] Lang Adolf (1848—1913) építész, aki a régi Múcsarnok tervezője volt, maga alkotta az épület ornamentális részét, és tanácstermének mennyezetét sajátkezűleg festette ki. Schickedanz Albert és Weber Antal is vállalt ilyen feladatokat, főleg a maguk tervezte épületeken. Schickedanz vezette az Akadémia díszítőfestészeti munkálatait, ekkor eredeti motívumok



19. Székely Bertalan: Vázlatok növényi formákról, ornamentika kialakításához (feltehetőleg a Mátyás-templommal kapcsolatban), 1890 körül. Papír, ceruza, MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1915-2021 (IX. vázlatkönyv)

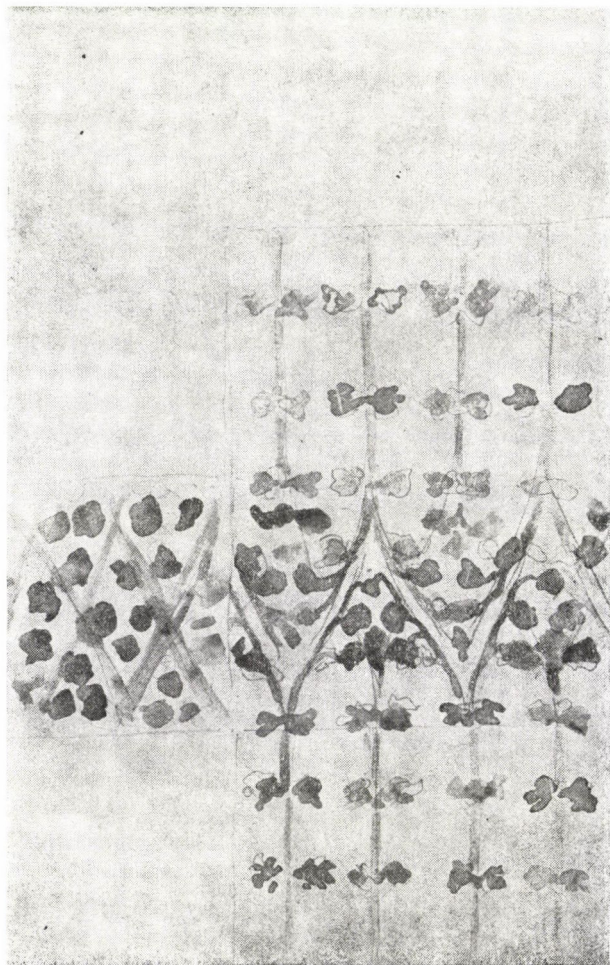
gyűjtése érdekében itáliai tanulmányútra is indult. [76] Székely Bertalan a Mátyás templomba tervezett ornamentikát, a vezető építésszel Schulek Friggyessel együttműködve. (A templom középkori mustráira támaszkodó mintái helyenként már a szecesszió hangulatait előlegezik.) Megemlítjük még Fechter Józsefet, aki 1895-ben Lotz mellett a belvárosi ferences templom azóta elpusztult ornamentikáját festette. [77] A díszítőfestészeti rész gyakran teremt egységet az eklektikus formák sokféleségében, és az épület rendeltetésének tükrözését gyakran az ornamentika által sugallt hangulatra bízta, mert annak dús alkalmazása fényűzést, szigorúsága emelkedettséget éreztet, viszonylagosan kis költséggel. Az ornamentika festése egész tudománnyá fejlődött, kész formáit a nagyszámú kézikönyv segítségével alkalmazták. [78]

A nemzeti iskola érvényesítése esetenként — legkorábban a Vigadónál — az ornamentika tervezésében is megmutatkozik, helyenként hallatlanul érdekesen. Hatatosan segítette ezt Huszka József nagy hatású munkája (1885 és 1896), mely a magyar népi motívumkincset először kísérte meg összegyűjteni és rendszerezni. Huszka a cífraszűr-mintákban és a falfaragásban ös eredeti, ázsiai elemeket vélt felfedezni. Állítása szerint a foltokban való díszítést a magyarság egy ezredéven át érintetlenül őrizte meg. [79] Az országházban és a budavári palotában tudatosan alkalmazzák a magyaros motívumokat, összefűzve a nagy stílusok elemeivel, amivel a nemzetes tematikájú programok eszmeiségét kívánták hangsúlyozni. Haussmann Alajos is kifejezetten Huszka gyűjtése és rendszere alapján dolgozta ki a budai vár falfestésének ékítményi részét. [80]

Az Országházban is bogáncsok, liliomok, szegfűk, rózsák, rozmaringok, és egyéb hangsúlyozottan „magyar virágok” díszlenek az elegáns groteszkek között. Steindl akadémiai székfoglalójában így foglalta össze szándékait: „... arra törekedtem, hogy ... nemzeti és egyéni szellemet vigyek be, erre a célra a belső díszítéseknél felhasználtam hazánk flóráját, mezőink, erdőink és rónáink növényzetét, és azok formáit stilizálva alkalmaztam.”

A Magyar Királyi Dalszínház, 1882—1884

A Dalszínház (Opera) megformálásának koncepciója, eszmei felfogása a bécsi (1861—69) és a párizsi (1862—75) operához csatlakozik Európában harmadikként, azaz a legutolsó európai divatot követi. Olyan modern társasági szórakozóhely, amelyben a közönség látni és látszani akar, ahol a nézőtér és a többi helyiség — a lépcsőházak, a társalgók — ehhez a lehető legrepresentatívabb miliőt biztosítják. Megnyitásakor elégedetten állapította meg a Vasárnapi Újság cikkírója: „Fővárosunk megnyerte a világvárosok egyik jellemző föltételét is: az operaházat” (VU.) A mondénül neoreneszánsz architektúra tökéletes egységet alkot a hallatlanul gazdag falfestéssel, az ornamentikával és a plasztikai díszítéssel — itt-ott izgalmasan eklektikus megoldásokat villantatva fel. A falképek az egész épületbelsőn végigfutnak, [81] a velük való díztés már a tervezés szakaszában eldöntött kérdés volt. Ybl Miklós építészeti vázlatain a festésre váró falmezők helyét, sőt a majdani képek folthatását már bejelölte, összeigazítva az építészeti tagozatokkal. [82] Hangsúly



20. Székely Bertalan: Vázlatok növényi formákról, ornamentikához, 1890 körül. Papír, ceruza, MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1915-2021



21. Scholtz Róbert műhelye: A Mátyás-templom ornamentikájának részlete a máltai lovagok oratóriumából, 1890

lyoznunk kell ezt a mozzanatot, mert az eddigi munkák esetében általában csak utólatos kifestésről beszélhetünk. A vizuális összkép kialakítása tehát Ybl Miklós műve, [83] és az építész által megteremtett egységes hatásnak köszönhető, hogy az Opera megközelíti a 19. században újra előtérbe került Gesamtkunstwerk fogalmát, így az egész korszak egyik csúcsművének tarthatjuk. A megrendelők pontosan tudták, hogy korszakos mű van születőben, amely egyedülálló lehetőséget nyújt a magyar mesterek európai szintű felkészültségének bizonyítására. Ezért az Országos Magyar Képzőművészeti Tanács nevében Pulszky Ferenc már idejekorán, 1878-ban Trefort kultuszminiszterhez fordult, [84] 1881-ben a Képzőművészeti Társulat pedig Trefort mellett a miniszterelnököt, Tisza Kálmánt is megkereste, és javasolta, hogy a „Sugár úti Dalszínház belső díszítési tervén az építész által kijelölt építészeti kereteken belül pályázatot hirdessenek hazai művészek számára”. [85] A miniszterelnök a Dalszínház építési bizottságának elnökének Podmaniczky Frigyesnek küldött leiratában hathatósan támogatta az ügyet, de Podmaniczky maga is a magyar mestereket preferálta. [86]

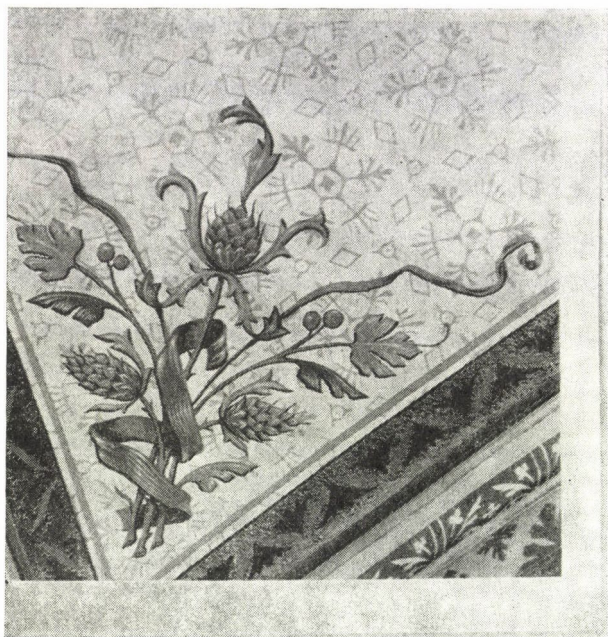
A pályázatot a vallás- és közoktatásügyi miniszter írta ki, és feltehetőleg nem volt nyilvános. Tartalmazta a vázlatosan meghatározott programot, a megkötött szerződések már ezen alapultak. [87] A kifestéssel megbízott mesterek kivétel nélkül magyarok, mint az épületen dolgozó többi szakember, sőt, mint a felhasznált anyagok és eszközök többsége is, ezért az épület politikai töltést is kapott.

A konceptus meghatározása Podmaniczky és Ybl vezetésével az OMKT közreműködésével, a Dalszínház építési bizottságán belül történt. Az egész épület dísz-

tését egybefogó program eszmei tartalmának meghatározója a részletek kidolgozója, a mesterek kiválasztója ismeretlen, de minden bizonnyal a pesti értelmiség vezető rétegéből került, (kerültek) ki. A vezérelv kiválasztása az iniciátor jó tájékozottságát árulja el az aktuális filozófiai, zeneesztétikai elméletekben, a művészettörténetben, és természetesen az általános klasszikus műveltség közhelyeiben. A mitológikus program Apollón és Dionüszosz köré épül, általuk a zene hatalmát és diadalát kívánja kibontakoztatni. A két istent mint filozofikus szimbólumokat vonultatja fel, úgy tűnik Nietzsche szellemében. E német filozófus nagy feltűnést keltő művét Pesten igen korán olvasták, erről árulkodik talán az operai program is. [88] A két princípium, a fennkölt és a rosszra bűvölő, az ösztönöket elszabadító zene egységének és ellentétének vizuális megfogalmazása valószínűleg egészen eredeti — pesti — gondolat, sem a párizsi, sem a bécsi hasonló ciklusokban nincs analógiája. [89] A teljes operai díszítés a zeneiség jegyében készült, kihasználva a szépség és a szerelem magasztalásával, platonni reminiscenciákról árulkodva. A dekoráció minden eleme egységbe fonva látja el sajátos funkcióját. Így a plasztikai díszítés kiegészíti és hangsúlyozza a falképek közlendőit, valamint tiszteleg a magyar zene előtt. [90]

A figurális részeket kísérő, hatásukat fokozó, és a kompozíciókat egységbe kapcsoló ornamentika ugyancsak különféle zenei formációkhoz — mint a ritmus, a harmónia, az összhangzat — kapcsolható.

A homlokzat plasztikai díszei után a program festészeti részét az előcsarnok műzsái vezetik be, a lépcsőházban Apollón mítoszának jelenetei viszik tovább, majd a büfé Dionüszosz-kompozícióin fordul más irányba, végül reprezentatív megdicsőülése a kupolafreskó nagy gond-



22. Scholtz Róbert műhelye: Az Országház ornamentikájának részlete a kupola kerengőjéből, 1895 körül. Fotó Szelényi Károly

dal, filozofikusan megszerkesztett Olümposzának hat jelenetén történik.

A munka ezúttal oly hatalmas, és a határidő oly szoros volt, hogy minden alkalmas erő szükségessé vált, és az eddig nem foglalkoztatott festők is munkához jutottak. A megbízások 1881–82-ben külön külön történtek egy-egy épületrész kifestésére, a kész program alapján, három szakaszban. Talán ez az oka, hogy közös műhelymunka, ennek következtében egységes falképfestő-iskola a magyar művészek e legnagyobb közös feladatának során nem alakult ki. Pedig ilyenre van példa Prágában, az ottani Nemzeti Színház hasonló munkálatainál.^[91] A mi Operánk helyzete a bécsi középületekéhez, így pl. a Kunsthistorisches Museuméhoz hasonló, amennyiben ott ugyancsak több mester egymással össze nem függő munkája látható.

Az Opera festőgárdájának domináns alakja Ybl pártfogoltja, a nézőteret kifestő Lotz Károly, aki itteni kupolafestményével — kortársai szemében — pályája csúcsára jutott.

E kupola a program főműve, különös gonddal megszerkesztett, többértelmű, filozofikus alkotás.^[92] Tárnya Apollón koncertje, amely az olümposzi istenek körében zajlik. A méltóságteljesen muzsikáló Napisten ellenette a kompozíció fő tengelyében a vadul tomboló Dionüszosz Apollónhoz csatlakoznak a tudomány, a művészet, a szerelem istenei, Dionüszoszhoz az alvilág, a halál, a vad természet erői. Az istenek csoportosulása — sok minden egyéb mellett — egy-egy zenei formációt is kifejez. A mű Lotz egyéni stílusának igen fontos fázisát jellemzi, látjuk, hogy a neoreneszánsz keretek között miképp jelenik meg nála a legújabb divat, a neobarokk. Lotz ekkoriban — egy párizsi út hatására — elkanyarodott egykori mestere stílusától, de a felszín alatt a rahli indíttatás göröcsően jelen van. (Ez legfeltűnőbb az előszíntér hármasképén, a Zene, a Tánc és a Művészet allegorikus alakjain, rajzukon a Nemzeti Múzeum menyegyzetén lévő formák könnyed továbbfejlesztését fedezhetjük fel.)

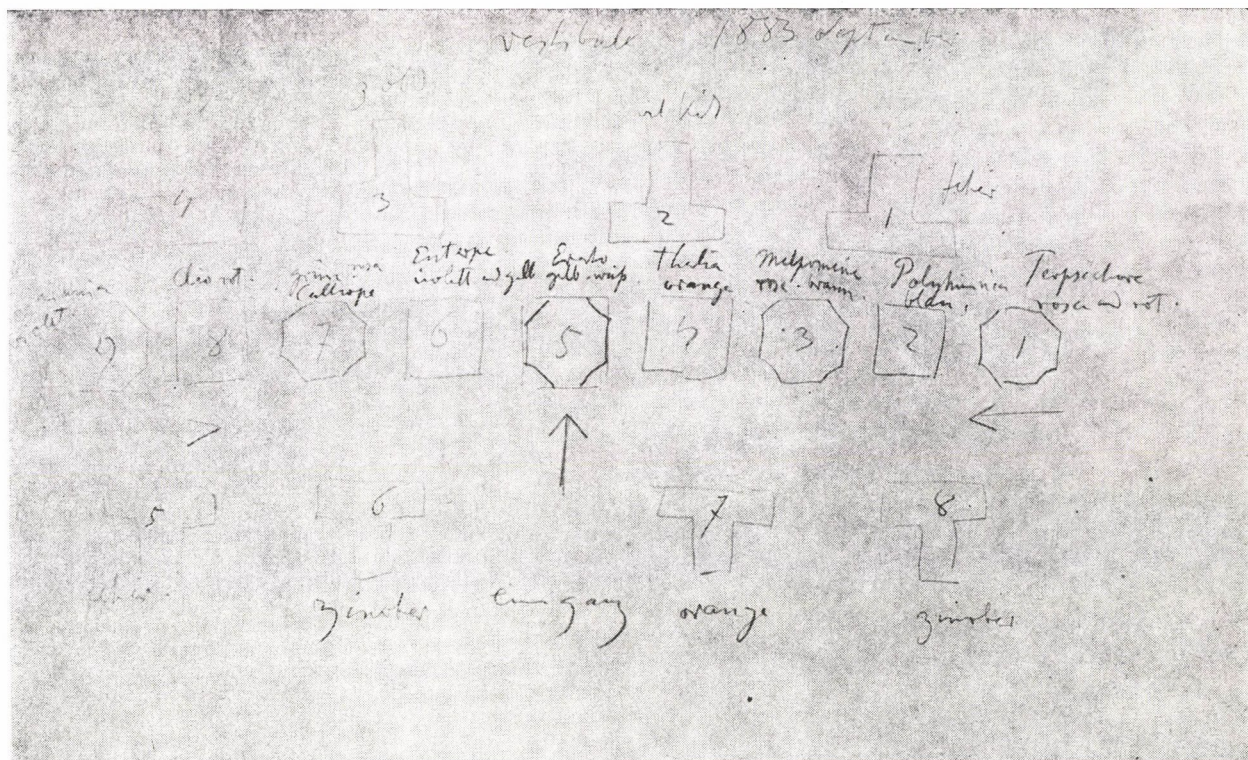
A korábbi vezéregyéniség, Than Mór ennél a megbízatásnál veszítette el irányító szerepét, amit a kupolával kapcsolatos pályázat Lotz javára szóló értékelése tett nyilvánvalóvá. Az eredeti elképzelések szerint Than és Lotz közösen festették volna a kupolafreskót, de Than

tervének háttérbe szorulása miatt erre — Lotz vezetésével — nem vállalkozott. Még mindig jelentékeny presztízsének köszönhetően, kárpótlásul a díslépcsőház és az egyik udvari szalon munkálataival bízták meg. E helyiségekben Than Orpheusz és Amphión mítoszával megkísérli a zene hatalmát vizuális eszközökkel kifejezni. A zene Than kompozícióján három szférában uralkodik: az alvilágban, a munkában, és az alantas természeti erőnkön. (Orpheusz és Eurüdike, Amphion zeneszórá építi Théba falait, Apollón és Marsziasz versengése.) Ez utóbbi az ősi fűvös és az újabb pengetős hangszerek vetélkedéséről is szól. Than visszaszorulásának oka, hogy az általa képviselt formai ideálok divatjamúltakká lettek és gyengülnek azok az eszmei-morális tartalmak is, amelyeket ő ifjúkora óta nagy elhivatottsággal képviselt. Stílusa egyre nehezkesebbnek tűnik,^[93] szeretné, de nem tudja átvenni Lotz tudatosan divatos, elegáns formáit.

Székely Bertalan szakértelmén meglátszik a müncheni iskola, két ciklusa jól illeszkedik az architektúra szelleméhez, de a Négy évszak-fríz a programnak bizonyosan csak utólagos kiegészítése. Az előcsarnok műsorsorozatának drámai megfogalmazása, mozgalmassága, gazdag erőteljes koloritja Lotz kupolafreskója mellett kevésbé érvényesül, bár ez a Dalszínház kiemelkedő kvalitású, egységes ciklusa. A királyi szalon fríze az egész Székely-oeuvre szempontjából jelentős mű. E képsorozat formaproblémájával már 1880-ban foglalkozott a mester „Élet”, majd 1882-től „A négy elem” címen. Az operai fríz mondhatni e vázlatosorozatok kivitelezett variánsa, tartalmilag ugyancsak sokrétű, filozofikus mű,



23. Székely Bertalan: Múza, 1883 körül. Vázlat az Operaház előcsarnokához. Papír, tempera, 234×153 mm. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1915-1408 (X. vázlatkönyv)



24. Székely Berlalan: Az Opera előcsarnokához készített mennyezetterv vázlata, 1883. Papír, ceruza, MNG Grafika Osztály, ltsz.: 1915–1408 (X. vázlatkönyv)

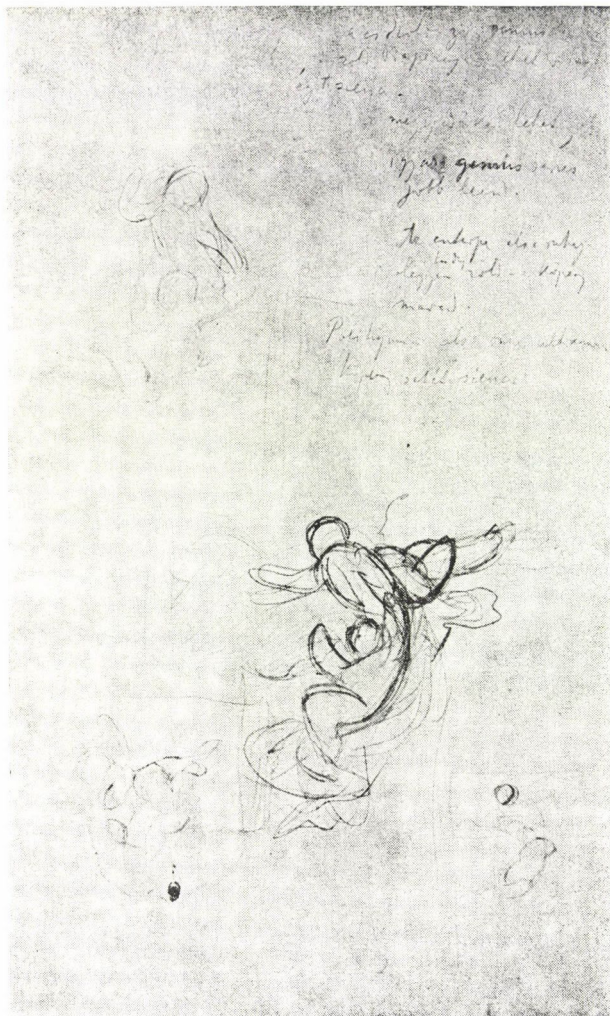
a korszak egyetemes művészetét foglalkoztató eszmék illusztrációja. Székely a témával még a századfordulón is kísérletezett, tömértelen vázlaton figyelhetjük meg, hogyan törekedett a ritmikus csoportfűzés, és híres gruppelméletének kimunkálásával a tökéletes forma megalkotására.[94]

A három nagymester teljesítménye kétségtelenül árnyékba borítja a többiekét. Kovács Mihály hangszerek fajtáit bemutató puttósorozata a királyi lépcsőházban csak egyetlen ötlet tizenhétszeresen előadott variációja. Kovács igen gyakorlatlannak mutatkozik a monumentalitásban, de színvilága kétségkívül vonzó. Aggházy Gyula egyenként igen finom előadású eszményi tájképlunettasorozata az azonos elemekből épülő kompozíciók következtében kissé egyhangú. Vastagh György büfé-beli Dionüszosz jelenete a programban a szellemi élvezetekkel szolgáló nézőtér ellenpárját képezik, a test élvezeteinek tanyájában. Kár, hogy e gyakorlatlan művész anatómiailag nem mindig pontos, színezése hatásvadászó, de a Pesten újdonságnak számító makarti neobarokk alkalmazása mégis meghozta a sikert. Feszty Árpád sejtelmes, böcklines hangulatú „hang-képei”-nek (Faun a nádasban) szimbolizmusa a hazai festészetben igazi ritkaság, közvetlen párhuzamát Szinyei Merse Pál korai műveiben találjuk. Egy további közreműködő, Keleti Gusztáv megbízása meghíúsult, öt magyar operák tájban játszódó jeleneteinek megfestésével kívánták foglalkoztatni.[95]

Végül is a díszítés eleganciája és nagyvonalúsága mellett a kétségkívül létező disszonanciák elsimulnak vagy jóleső feszültséget teremtenek. Akadt azonban egy ünneprontó, aki az elkészült képek láttán kemény bírálatával a korszak leghevesebb művészeti vitáját robbantotta ki.[96] E vita tükrében az Opera díszítésének témaválasztása lényegbevágó problémákat vet fel a magyar művészeti iskolák számára. Ipolyi Arnold szerint a Dalszínháznál a „megunt, sablonos” mitológiai téma alkalmazása káros hiba, és ez ellen a nemzeti tematika, a nemzeti iskola érdekében több ízben nyilvánosan szót emelt. Kárhóztatta, hogy a program összeállítását építészekre és politikusokra bízta tudós történészek helyett. Nem

ismerte fel a mitológiai köntös szimbolikus voltát, azt, hogy itt életfilozófia és zeneesztétika van megfeszve, és hogy a ciklus nem még nem nemzeti, hanem már nem nemzeti.

Ipolyi egyike volt azoknak — ha nem az egyetlen —, akik még ekkor is a nemzeti iskola megteremtéséért a Feszty által megkezdett úton kívántak haladni. Példaképe — amint maga írta — a wagneri világ volt, ahol a zene, az építészet, a festészet a germán mitológia jegyében összeforrva önti formába egy nép érzéseit, vagyis Ipolyi szemében előtérbe egy nemzeti szellemű totális mű megalkotásának lehetősége lebegett. A nemzeti iskoláról Magyarországon megfogalmazott 19. századi elképzelések legmagasabb foka ez. Ipolyi az Operába a hazai zenei élet kialakulását bemutató kultúrtörténeti sorozatot kívánt volna. Népvándorlás kori énekmondókat, középkori históriásokat, majd Liszt és Erkel műveinek jeleneteit képzelte a falakra — hasonlóan a bécsi Opera díszítéséhez, mely az osztrák zenét dicsőíti. Igazat kell adnunk Ipolyi kritikájának, aki az elszalasztott nagy lehetőséget fájlalta. De nem lehetünk igazságtalanok az építési bizottság szakférfiaival és a művészekkel szemben sem. Magyar földön nem termettek Mozartok, Beethovenek, operairodalmunk csekély, egyáltalán zenetörténetünk ekkor még feldolgozatlan. Újra visszajutottunk tehát a Vigadónál említett problémához. — Eleve reménytelennek tűnhetett egy új ikonográfia kialakítása, zenetörténetünknek ugyanis még annyi képi hagyománya sem volt, mint a Magyar Nemzeti Múzeum művelődéstörténeti sorozatának, ahol az alapvető történelmi képtípusok és szituációk adtak voltak. Miért is kezdtek volna a bizonytalan eredményért kísérletezni, mikor a biztos sikert adó, a Nyugat-Európával való egyenrangúságot és elméleti szinkronitást megtestesítő Olümposz igen kézenfekvő megoldás volt. Keleti Gusztáv is e szellemben védte meg a ciklust.[97] Az antik klisék alkalmazását is árnyaltabban kell felfognunk, nem egysíkú negatívként. Igaz, hogy a kultúra meghatározó területeiről — például az irodalomból — a mitológia ekkorra már végleg kiszorult, de Pesten, a nyolcvanas években az antik kultúrának még volt presz-



25. Székely Bertalan: Az Opera előcsarnokához készített mennyezetterv puttóinak vázlata. Papír, ceruza, MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1915-1408 (X. vázlatkönyv)

tízse. Bizonyos, hogy még mindig általánosan ismert és oktatott, bár inkább csak retorikai eszköz. A latinos műveltség eszménye még jelentős tartalékokkal bírt, kétségtelenül a polgárság utolsó kapaszkodása az „örök értékek”-be, és Pesten, amint már utaltunk rá, az utolérés, a szinkronitás élményét adta. Egyébként is, bármilyen csábító is volt a bécsi példa (a nemzeti zene képi feldolgozása) — mely mint láttuk a Vigadónál még élénkebben érvényesült — a nemzeties felfogás kiterjedt és egységes alkalmazása ekkor még egyébként is kivihetetlen, vagy a vigadói értelemben már túlhaladott. Gondoljunk csak az Opera antikos-neoreneszánsz ékítményrendszerére, mely a maga nemében a korszak legértékesebb alkotása. Vajon miféle nemzeties minták illettek volna ide? Néprajzi kutatásaink távolról sem állottak olyan szinten, hogy alapot adhattak volna egy új mustra kidolgozásához.[98]

Az Ipolyi-féle vita, nyilvánvalóan mélyebb ellentétet takar, mint az antik mitológia—magyar zenetörténet közti választás kérdését. A kulturális haladásról vallott nézetek kiérleletlenségét a különféle társadalmi rétegek ehhez való viszonyának szövevényes voltát, végső soron a nyolcvanas évek polgárosodó magyar társadalmának bonyolultságát is mutatja. A probléma lényege tehát megint csak a modern magyarság viszonya Európához.

E nagy jelentőségű, ám ezoterikus vita ellenére az Opera látványa óriási sikert aratott az egyszerű pesti polgártól egészen a legfelsőbb körökig. „A mi Operánk

falfestményei szebbek, mint a párizsi Operáé.” — írja a Vasárnapi Újság.[99]

És ha manapság megállunk a nézőtérén, fejünk felett a kupolával, körülöttünk a Lotz által kidíszített falakkal, el kell ismernünk, hogy jeles munka, nem sok hasonló alkotás van hazánkban. A siker titka, hogy a mű Pesten azt a szellemet képviselte, amely a kor feltörekvő polgárságának és a hatalmában megerősödő arisztokráciának leginkább kívánatos volt. Az Opera mennyezete alatt érezhette először a pesti polgár, hogy nem kell Bécsbe utaznia, ha reprezentálni akar. Az a néhány elkötelezett értelmiségi pedig, aki a sajátos magyar kultúra megszületését sürgette, egyre elszigeteltebbé vált, amint azt Feszli, Ipolyi és Székely Bertalan élete példázza.

A harmadik szakasz

A Magyar Tudományos Akadémia, 1891

A nyolcvanas évek végén az állami megrendelések legfontosabbika az Akadémia dekorációja volt.[100] A közérdeklődéssel kísért előkészületek két évtizedig tartottak. Annak idején, a hatvanas években az architektúra stílusá tárgyában is jelentős szakmai viták zajlottak, melyeket végül politikai érvek döntöttek el. Mivel a reneszánsz a harmonikus erő, a hatalmas sugárzó épületformálás stílusa, a végleges döntés emellett szólt mert „A magyar akadémiából a köveknek is azt kell sugározni: Magyarország nem volt hanem lesz!”[101] Vitát provokált az idegen építész Friedrich Stüler (1800—1865) megbízása és a plasztikai díszítés javarészt előre-gyártott külföldi szobrokkal való megoldása stb. De 1886-ban mikor végre napirendre került a falfestés, külföldi művész meghívása már szóba sem jöhetett. Pedig az Opera hatalmas sikere után 1885-ben keserű csalódások érték a magyar mesterek pártfogóit. Kínos ügy volt, hogy a pécsi dóm reprezentatív részeit a bécsi Moritz Beckerath és Karl Andreá festette ki Dulánszky püspök pártfogoltja, Fridrik Schmidt építőmester jóvoltából.

Mint már utaltunk rá, az Akadémia belső díszítésének szükségességét Eötvös kultuszminiszter a megnyitáskor 1865-ben felvetette.[102] Eötvös először Skalnitzky Antalt bízta meg a belső díszítés munkálataival, de ez anyagiak hiányában nem valósult meg. A falképek ügyében csak 1873-ban került sor komolyabb tárgyalásokra, mikor az akadémiai igazgató tanács Horváth Mihály elnökletével különbizottságot küldött ki. A bizottság rendes tagjai Eötvös József, Trefort Ágoston, Fraknói Vilmos, Henszmann Imre, Rómer Flóris, Toldy Ferenc és mások voltak, közülük Ipolyi Arnold vállalta a program összeállítását.[103]

Eötvös egykori elképzelésének, a nagyszabású magyar történeti-művelődéstörténeti ciklus ötletének felvetése óta majd egy évtized telt el. Ipolyi 1873-ban az intézmény rendeltetésével összhangban inkább irodalomtörténeti sorozatot javasolt, nyolc jelenetben. Így maga is újabb alkalmat szalasztott el a történeti ciklus megvalósítására[104] Ipolyi tervét feltehetőleg sokat vitatták, 1883-ban az operai munkálatok idején egy antik tematika is szóba került, amely Prométeusz köré épülve, a mennyezet közepéről kiindulva hirdetné a tudományok hatalmát.[105] (Ennek elvetésében az operai vita is közrejátszott.)

A véglegesnek szánt programot, a képek kompozicionális elrendezését és az ábrázolandó személyek kilétét és helyét a festészeti bizottság közös munkával dolgozta ki. Tervük eleve kikötötte, hogy a megbízandó művészek az elrendezésnél a csoportosítás elvét tartásuk szem előtt, egy-egy nagyobb korszakot foglalva egybe. Pulszky Károly szerint „Nem azt tűzte ki az Akadémia feladatul a művészeknek, hogy a műveltség nagy magyar pártfogójának a tudósoknak és az íróknak cselekedeteit fesse meg, nem azt, hogy a tudománynak és az irodalomnak fejlődését megtörtént vagy allegorikus jelenetek sorozatával elbeszélje, hanem azt, hogy a műveltség magyar hőseinek hosszú sorát varázsolja a terem falára.”[106] Előírásaik ezen túl formai kérdésekre nem vonatkoztak.

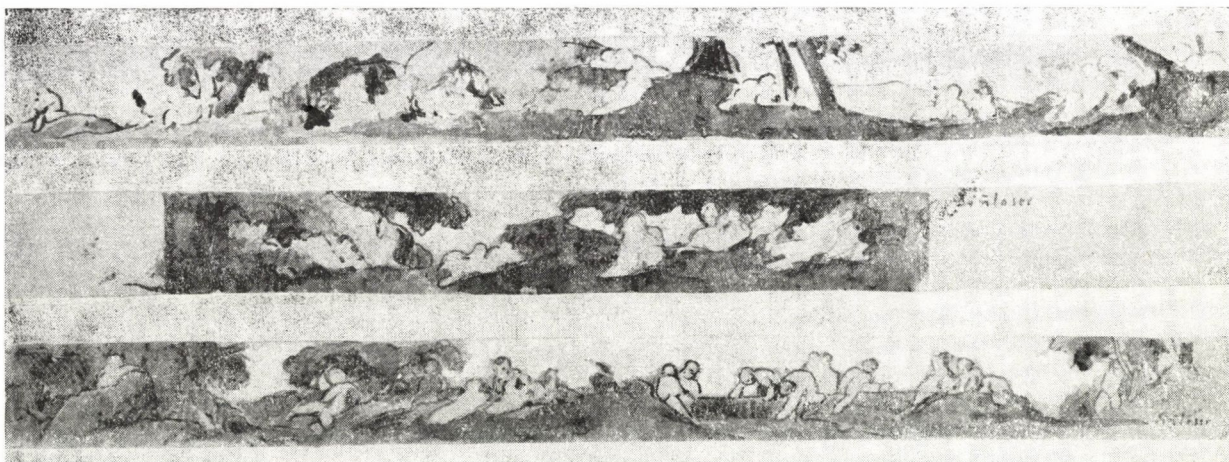
„A terjedelem és a forma tekintetében meghajolnak a művész egyéni szakvéleménye és inspirációi előtt.” [107]

A kifestéssel eleinte Munkácsy Mihályt, Benczúr Gyulát és Liezen-Mayer Sándort kívánták megbízni. Munkácsy festette volna a mennyezetet, Benczúr az oldalfalakat, és ő — ha hinni lehet a Vasárnapi Újság-

nak, 1883-ban már vázlatokat is készített. [108] De mire a szükséges pénz összegyűlt, a mesterek már mindannyian az 1881 óta szóba került Lotz kivételével — külföldi felkéréseket fogadtak el. A megbízásokat 1886-ban Trefort kultuszminiszter adta, és Lotz mellé Schickedanz Albertet, a kiváló reneszánsz szakértőt állította, hogy ő



26. Székely Bertalan: Tanulmány az Opera puttósorához, 1883 körül (A négy évszak). Papír, tempera, akvarell, 540 × 638 mm. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1915—826, 827



27. Székely Bertalan: Tanulmányok az Opera puttósorához, 1883 körül. Papír, tempera, akvarell, MNG Grafikai Osztály ltsz.: 1915—802, 804, 805



28. Feszty Árpád: *A faun zenéje*, 1883 (részlet). Falkép az Opera büféjének oldalfalán

készítse el az ornamentális részt.[109] A két szakember egyszerre történő megbízása és munkájának összehangolása igen jelentős tény, mivel ezzel az Akadémia 1881-ben újjáalakult festészeti vegyesbizottsága elsőként Pesten, tekintetbe vette „a teremnek mint építészeti egésznek előzetes és tervszerű színes díszítését, melynek szükségé fennforgott, mielőtt a falképeken az első eset-vonást ejtenék,” mert ellenkező esetben az egész vállalkozás művészi sikere forog veszélyben. (Keleti) A deklarált minta — mint már annyiszor — a vatikáni Stanza della Segnatura díszítése, a példakép Raffaello. Lotz a készen kapott, még a Nemzeti Múzeum kifestésének idején összeállított programot — már Ipolyi halála után — jelentősen átdolgozta.[110] A terem két végébe egy-egy hatalmas triptichont komponált, nyolc helyett hat egységre redukálva a felosztást. A triptichonokon négy nagy királyt állít élénk, köréjük gyűjtve ezer év magyar kultúrájának meghatározó szellemeit, az Athéni iskola és az Egyház diadala (Disputa) mintájára. Ennek a csoportosításnak kétségkívül legközvetlenebb, bár nem emlegetett mintája Rahl 1859-es kartonja az athéni egyetem frizéhez, ahol a görög művelődés különféle korszakokból származó alakjai gyűlnek Ottó király köré. Ennek a csoportkép-megoldásnak, éppúgy mint ellentétének a Nemzeti Múzeum folyamatos frizének számos analógiája van, melyen az egy-egy vezető személyiség — uralkodó, kiemelkedő művészegység — körül megjelenő híres emberek gyülekezete mintegy új *santa conversazione*-ként tűnik fel. A Prince Albert Memorial-on 169 kiváló művész látható az elmúlt századokból. 1840-től hasonló Overbeck: A vallás diadala a művészetben c. kompozíciója, vagy 1841-től Delaroche képe a párizsi École des Beaux-Arts-ban a díjkiosztások termében, mely minden idők és népek legnagyobb művészeit gyűjti össze. A század végére e tekintetben is eléri a historizmus a csú-

csot: Alfréd Stevens az 1889-es párizsi világkiállításra egy 641 zsenit ábrázoló körképet komponált.[111]

Az Akadémia képei a Nemzeti Múzeum frize után újra a magyar művelődéstörténet képeivel reprezentálnak, de a Múzeumban a hangsúly a történelmen, az Akadémián a művelődésen van. Alapvető változást látunk a múzeumi ciklushoz képest az ábrázoltak kijelölésében. A legfeltűnőbb ezek közül a népvándorlás kori figurák és a Habsburgok elhagyása. De az eltérés lényege az, hogy míg Than a múzeum díszlépcsőházában egy koherens eszmerendszert tükröző egységes kompozíciót alkotott, addig az Akadémián ez a totális egység lényegtelen. Helyébe a szakrális ünnepélyesség, a jelképes emelkedettség lép. Az Akadémia mint a tudomány temploma van felékitve. Lotz egyéni leleménye, hogy az allegorikus ábrázolásokat zsánerszerű részletekkel élénkíti és magyarázza. Triptichonjai és a terem egyéb képei között nem kívánt közvetlen eszmei összefüggéseket, ok-okozati viszonyokat megfogalmazni. A magyar történet és kultúra európai fejlődését előmozdító protagonisták mellett az ablakok fölötti öt lunettában az Akadémia osztályainak megfelelően az egyetemes tudományok allegóriái öltenek alakot, külön egységet alkotva, éppúgy mint a mennyezeten a Tudomány jelképes alakja — a természet titkait jelképező szfinxszel — és a Költészet allegóriája, közre véve a reprezentatív országcímet. Az allegóriák elrendezésére és kiválasztására Lotz nem kapott instrukciókat, ezeket egyébként is a maga kedvére, ingyen vállalta. A lunetták melletti figurák feltűnően emlékeztetnek az Egyetemi Könyvtár nagyolvasótermének Michelangelo szibilláinak sablonjait követő képeire.

Az első triptichonban három uralkodó, Könyves Kálmán, Szt. István és Nagy Lajos látható, „... politikai és művelődéstörténetünk hősei, akik a Nyugattal való kapcsolatunk alapköveit rakták le, a keresztény vallás szellemében”. A velük szemben levő hármaskép centrumában Hunyadi Mátyás trónol. A királyi felségek nem egyénített figurák, hiteles ábrázolásuk ez esetben érdektelen, mivel funkciójuk kizárólag az államalapító-, a bölcs, és a tartományyszerző uralkodó lényegének kifejezése, vagyis a nagy magyar birodalom allegóriái. A királyok kiválasztásában könnyen felismerhető a rejtett politikai szándék, a művelődéstörténet képeivel — bár tán akaratlanul, de a kor szelleméből fakadóan — itt kerekedik ki először a „birodalmi” gondolat, amely a millennium idejére fog erőteljesen kibontakozni. Az eszmei mondanivaló így Mátyás alakjában csúcsosodik ki, aki egyszemélyben hatalmas, bölcs és hős.

A királyok körül kialakuló tablószerű csoportképek a Nemzeti Múzeum mozgalmas frizével ellentétben statikus kompozíciók, a hatalmas képi metaforák szinte az



29. Vastagh György: *Dionüszosz neveltetése*, 1883. Falkép az Operaház büféjének mennyezetén



30. Lotz Károly: Apollón csoportja, 1883–84. Falkép az Opera nézőterének kupolájában

ábrázolt korszakok emblémái. A neoreneszánsz centrális perspektíva, az erősen érvényesülő dekoratív kontúr, a részletekben feltűnő síkhatás és a nagylélegzetű, akademiázó formaképzés is tudatos stilizálást éreztet, továbbbájlva a Nemzeti Múzeumnál megkezdett úton az egyetemes, allegorikus képi nyelv kidolgozása felé. A kor divatja — mind a megrendelők igényében mind a festők egyéni törekvéseiben egységesen — már nem a konkrét történelmi szituációk illusztratív bemutatását várta. A képek irodalmiassága egy lépcsőfokkal magasabbra jutott, eszmeibbé vált.

A magánrendelések

A magánpaloták reprezentációjának problematikája eltér a középületekétől, miután a politika és a művészet összefüggése ezeknél kevésbé kerül előtérbe, az előjáróban említett nosztalgikus érzések a díszes falu, ősi kastélyok iránt viszont pregnánsabban mutatkoznak. A nemzeti iskola kérdéseit a kevésbé emlegetik, bár maguk a művek esetenként ennek részeként tűnnek fel. A tematika is egyszerűbb: magától értetődő a görög-római mitológia közhely-formuláinak és jelenetkészletének alkalmazása a megrendelő ízlése szerint előadva. Az arisztokrata és a felzárkózó nagypolgári megbízók mindvégig ragaszkodtak ehhez a témakörhöz, de legalábbis az antik köntöshöz. Mint téma, Psziché és Galatea története a legkelendőbb évtizedeken keresztül. Sokszor láthatunk a szalonok falain elmosódó jellegű dekoratív jeleneteket és allegóriákat, melyek laza rendszerben kapcsolódnak egymáshoz, és közlendőjük sokszor igen banális. [Lipthay

palota — a Todesco palota mintájára: Galatea diadala (1874, elpusztult); Ádám Károly ház (Desewffy palota), Galatea diadalával induló mitológiai ciklus (1876); gr. Károlyi István palotája; Dionüszosz és Ariadne és mitológiai ciklus (1887, elpusztult), Lánczy Leó palotája: Mitológiai jelenetek, Aphrodite, Dionüszosz, Erosz, Psziché stb. alakjával, (1889) stb.] Egy-egy ciklus akkor válik érdekessé, ha — többnyire az úgazdag nagypolgárságnál — mitológiai jelmezben modern fogalmak vizuális képét igényli a megrendelő, mint a Hold (ma Rosenberg házaspár) utcai Strelisky-ház képeinél, (1870-es év eleje), ahol a fényképészettel kapcsolatos allegóriákat kellett megteremteni (elpusztult), vagy a Saxlehner gyógyvízkereskedő házában kapualjában volt reklám-ízü jelenetek, (elpusztult). A magánmegrendelések sztárja Lotz Károly, mind végig egyeduralgoló volt e téren. Festői problémákkal leginkább e munkáin foglalatostkodott, Ybl Ervin monográfiájában utalt is arra, hogy e paloták falain kísérleteztek ki a nagy állami megrendelések rész megoldásait. A stíláriális kérdések vizsgálata már csak ezért is különösen izgalmas lehetne, de e nem kis jelentőségű probléma jelen dolgozatunk keretein túlmutat. (Stiluskérdésekkel eddig is csak érintőlegesen foglalkoztunk ott, ahol a stílusváltás látványosan követi az ideológiai folyamatokat.) Megfigyelhető, hogy a 60/70-es években a magánmegbízók is a méltóságot, stabilitást sugárzó neoreneszánszot kedvelik, a későbbiekben — a nyolcvanas évektől — egyre inkább terjed a rokokó — mint a középületek neobarokkjának intímabb változata —, nemcsak formailag, hanem szellemében is. (Gr. Wodianer palotája: A művészetek allegóriái és a Múzsák, (1889); gr. Károlyi Sándor palotája: Auróra mítosza (1897); gr. Károlyi István palo-

tája, Lánchy Leó palotája).[112] Kérdés, hogy e stílusváltást mennyiben eredményezte az egyeduralkodó Lotz egyéni látásmódjának változása, és mennyiben a "világdivat" alakulása. Az igazság bizonyára az, hogy Lotz a divat hatására változik. Ecsetje nyomán a paloták látszatarchitektúrája a rokokó jegyében összekapcsos-



31. M. Lenepveau: A párizsi Opera nézőterének kupolája. Részben elpusztult, reprodukció



32. Lotz Károly: Dionüszosz alakja, 1883. Falkép az Opera nézőterének kupolájában

lódik a képmezőkkel, a látszat és a valóság összeolvadását tükrök alkalmazásával is fokozta.[113] Egyre éltegebb kompozíciók születnek, sok a meztelenség, a frivol póz. De nincs példa a Bécsben ekkor divó nagypolgári, pszichologizáló felfogásban, a nyíltan feltárulkozó érzékiség, a dekadens nagypolgári erotika bemutatására. Pesten az aktok ráncbaszedettebbek, itt még mindig a biedermeier kulcslyuk-szellem kísért. Alkalomadtán plein air fogások tűnnek fel, és néhol már a sze-

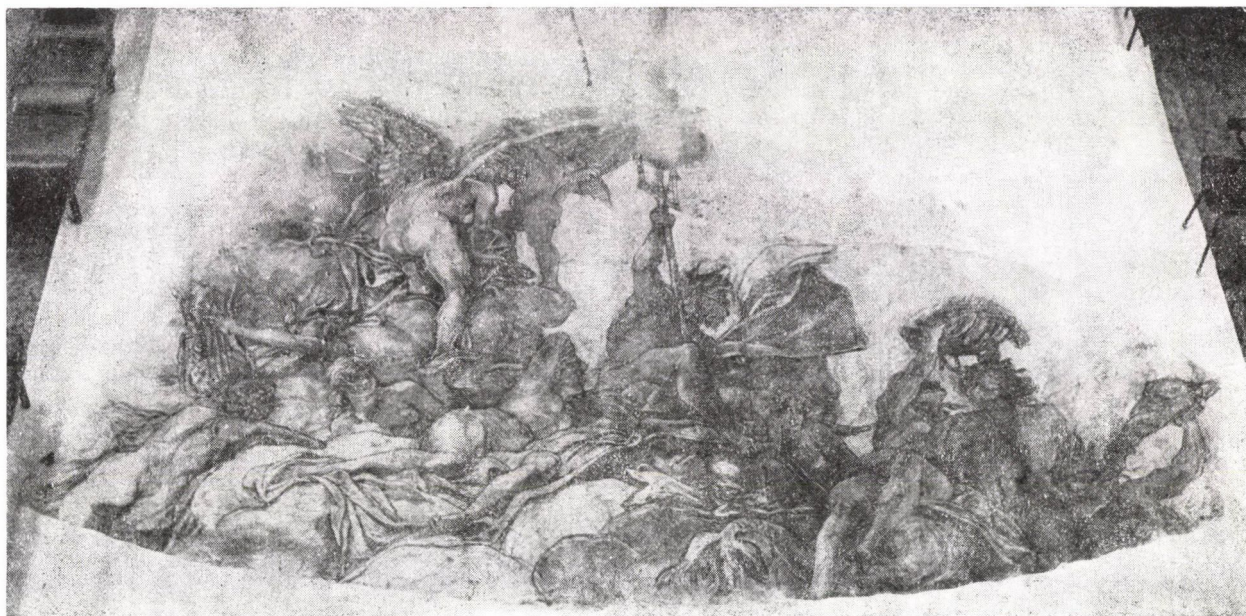
cesszió is felsejlik. Végül meg kell jegyeznünk, hogy e terület kutatását nagyban nehezíti, hogy az emlékek jó része nyomtalanul elpusztult.

A budavári Főegyház (Mátyás templom) kifestése, 1892/97

A Budavári Főegyház műemléki helyreállítása alkalmával a század végén a historizmus jegyében egy valóságos középkori katedrális újrateremtése volt a cél,



33. Lotz Károly: Zeusz csoportja, 1883. Karton az Opera nézőterének kupolájához. Papír, szén, 440×835 cm. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 3579



34. Lotz Károly: Poszeidón csoportja. Karton az Opera nézőterének kupolájához. Papír, szén, 440×550 cm. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 3583

amely „... egy monumentális koronázási templom jellegét” viseli magán,[114] a nagy magyar birodalom emlékére és annak zálogául. A munkát az 1872-ben alakult Országos Műemléki Bizottság majd több albizottság (építészeti, festészeti stb.) vezette 1874 és 1897 között.[115]

Az első építési bizottság[116] a kor legmodernebb tudományos műemlék-helyreállítási módszereitől áthatva Schulek Frigyes vezető építész irányításával máig tiszteltetreméltóan úttörő szellemben törekedett a korhűségre, annak igényét a templom minden tárgyára — az ötvösművekre, az üvegablakokra, a világítótestekre,

oltárképekre és szobrokra kiterjesztve. (Ez utóbbiak tervezését is nagyjából maga Schulek végezte.) A bizottsági ülésekről szerencsésen fennmaradt jegyzőkönyvek tanúsága szerint szigorúan ragaszkodtak a korabeli tárgyak pontos leképezéséhez, kivéve a falfestés legendáris részét. A középkori illúzió maradéktalan felkeltése érdekében megelégedtek az ornamentika korhűségével és az elhelyezés rendszerével, a gótika festészeti stílusát megfelelően adaptálni egyébként is igen problematikus lett volna. A jegyzőkönyvek nem is említik, hogy a magyar középkort, a magyar gótikát akarták felidézni, a



35. Than Mór: Párisz ítélete, 1883. Falkép az Opera főhercegi szalonjában



36. Kovács Mihály: *Díjkiosztás*, 1883. Falkép az Opera királylépcsőjének előcsarnokában. MTI fotó

stílust a maga egyetemességében, európai távlatokban tekintették. A gótikát egyébként sem tartották nemzeti-es stílusnak.)

A templom kifestése Schulek elképzelése szerint valósult meg, aki a teljes belsőt egységes, a középkori maradványok alapján Székely Bertalan által tervezett ornamentikával díszítette ki.^[117] Felmerült ekkor a falképek elhagyása, — szokás szerint anyagi okokból — de Schulek a végsőig kitartva meggyőzte a bizottságot szükségességükről. Hosszú levélben mutatott rá a művek funkciójára: „A kifestés gondolata: ... hogy az építészetben megpendített eszméket tovább fejlessze, határozottabb kifejezéshez juttassa, az ellentéteket kibékítse, kipengesse, hogy az üres falfelületeket érdekesen kitöltse,

hogy úgy a szellemet, mint a szemet érdekes módon foglalkoztassa, s így az ájtatos hangulat ébrentartásához és fenntartásához hathatósan hozzájáruljon.” Végös és hathatós érve, hogy az épület már eredetileg is festve volt, ezt bizonyítja építészeti tagozatainak egyszerűsége, a szegényesen alkalmazott plasztikai díszítés, valamint az 1874-es bontáskor fellelt festészeti maradványok.^[118]

Trefort Ágoston a Szt. István-kápolna kifestését szorgalmazta először, melyet a párizsi St. Chapelle mintájára képzelte el. Munkácsy Mihályt óhajtotta megbízni, de éppen úgy mint az Akadémiánál, a munkálatok elhúzódnása miatt a mester ezt sem vállalta el. Az első falképek a Loreto-kápolnába kerültek,^[119] amelyhez Trefort miniszter az operai munkálatoknál jól helytállót gárda: Lotz, Than, Aggházy és Feszty közül pályázat útján kívánt mestert választani. De a megbízást Schulek barátja és pártfogója, Székely Bertalan kapta, akinek a falképfestésben való előretörése ekkorra már egyre nyilvánvalóbb lett. Kizárólag rajta, munkatempóján múlt, hogy nem vette át a vezető szerepet.

A program megalkotása csak a főhajó kifestése idején került napirendre, és több lépésben történt. Először a teológiai konceptust alkották meg a bizottság egyházi tagjai. Ennek alapján Schulek szóban terjesztette elő a falak beosztására vonatkozó elképzeléseit. Ezután — már Csáky Albin, a Trefort halála utáni VKM-miniszter utasítására — festészeti albizottság alakult. A miniszter kívánságát, miszerint pályázat írandó ki a festő személyére, újfent elhárították.^[120]

1891 októberére jutottak el odáig, hogy a festészeti albizottság a legapróbb részletekig véglegesíthette a programot. A képek tartalmára és elosztására Dr. Czobor Béla tett javaslatot.^[121]

A gyakorlati kivitelezésre Schulek Székely Bertalan kizárólagos megbízását kérte, de a bizottság lehetetlennek tartotta, hogy Székely egy év alatt a hatalmas munkát elvégezze.^[122] Lotzot javasolták mellé, mint közis-



37. Aggházy Gyula: *Eszményi táj*, 1883. Falkép az Opera királylépcsőjének galériáján

merten gyors és megbízható mestert, aki már az üvegablakoknál is harmonikusan illeszkedett Székely munkáihoz.

Talán nem érdektelen az előkészítési munkálatok részletes ismertetése, annak szemléltetése, mennyire kollektív munka volt egy állami megbízás kivitelezése. Való igaz, hogy a festőkön múlt az alkotás esztétikai megjelenése, de a bizottságok mint már eddig is láthatuk, többnyire az egész mű felfogását, eszmei mondani valóját, sőt, gyakran még a kivitt is meghatározták, hasonlóan az elmúlt századok nagyhirű mecénásaihoz. Kérdés, hogy invencióban, ízlésben, öntudatos hozzáállásban pótolták-e őket. Továbbá az is kérdés, sőt dolgozatunk egyik központi problémája, hogy egyáltalán ilyenfajta művészetiirányítói tevékenységre alkalmas-e egy olyan testület, amelyet a heterogén összetétel mellett még az anyagi felelősség is nyomaszt.[123]

Az ideális egy olyan hozzáértő, széles áttekintésű tudós közösség irányítása lenne, melyet Ipolyi az Operánál hiányolt, ám a Mátyás-templom jegyzőkönyveiben olvasható keserves viták mutatják, hogy ideális megoldás nem volt lehetséges. Természetesen a résztvevők személyiségéből következően egyedi eltérések mindig vannak. Az adott esetben Schulek irányító egyénisége sok esetlenséget és dilettáns eljárást kiküszöbölt. A bizottság tagjai a program összeállításakor végül is alávetették magukat a szakemberek tanácsainak, ennek köszönhetően a Mátyás-templom falain néhány originális történelmi jelenet megkomponálására került sor.

A teológiai konceptus a főegyház titulusának megfelelően Máriát állítja a középpontba, a Mária-kultuszt szolgálja. De a Mátyás-templomban Mária nemcsak mint istenszülő, hanem mint a magyarok védasszonya is megjelenik. Ennek reprezentatív bemutatására olyan jelene- teket választottak ki a magyar történelemből, melyek Mária-csodákhoz kapcsolódtak. E mellett egy másik esz- me: a „Magyarország Európa védőbástyája” is érvénye- sült: ez sok műalkotásunknak volt már nyíltan, vagy csak utalásokban körvonalazott vezérgondolata.

A Mátyás-templom történeti tárgyú szentképeinek eszmei előzményeit a Ferencvárosi-templom főhajójá- nak (1881) és a Pécsi dóm oldalkápolnáinak ciklusai- ban (1885) lelhetjük fel.[124] A filozófiai-társadalmi háttér átforgatódása, és az aktuális eszmeáramlatok hatására a festészetben a történelmi és a vallásos tartalom össze- fonódása már a pécsi és a ferencvárosi képeken is látható, a Mátyás-templomnál pedig az elképzelt funkció elenged- hetetlen támasztéka a szakralizálódott történelmi jele- netek koncipiálása. Az egyházi enteriőrt díszítő szent- képek, melyek a magyar történelem fontos tablói is egyben, szoros szellemi rokonságban vannak a Vigadó, a Nemzeti Múzeum és az Akadémia ciklusaival, ezt a kortársak határozottan el is várták. Tartalmuk követ- keztében az egyházi reprezentációt szolgáló falfestm- nyeket, csakúgy mint a világiakat, a nemzeti iskola olyan főműveinek tekintették, melyek a táblaképfestészet eredményeit teljesítik ki. Így a Mátyás-templom egy egészen sajátos jellegű alkotás: templom, nemzeti hősök emlékhelye, és múzeum is egyben, mint a Westminster Abbey vagy a bécsi Votivkirche.

Az elkészült Mátyás-templom különös helyét a ma- gyar művészetben az adja, hogy bár nem annak szánták, mégis önálló műalkotás. Mindenképpen veszteség, hogy az eredeti templomot szinte eltüntették a föld színéről, a megszületett új épület mégis tiszteletre méltó, mint tipi- kusan századvégi produktum, a historizmus hazai csúcsa. Ha a Mátyás-templomban az orgonán Liszt-mise szólal meg, a fények játéka láttán átérezzük a milő középkori- as hangulatát, átélhetővé válik hogy a Vigadó és az Opera után ez a harmadik olyan építészeti alkotás, amely a Ge- samtkunstwerk eszméjét Magyarországon a legjobban megközelíti.

A negyedik évtized

A legnagyobb feladatokat festőink a Millennium idején kapták: Kecskeméti városháza, 1896/7, Igazság- ügyi palota (Kúria), 1895, Országház, 1896, Bazilika, 1890/1900, a Budai vár, 1903 stb.



38. Lotz Károly: *A Költészet allegóriája*, 1890 előtt. Kar- ton a Magyar Tudományos Akadémia dísztermének men- nyezeti falképéhez. Papír, szén, 180×190 cm. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1869

Az utolsó évtized két jellegzetes műve a Kúria elő- csarnokának óriási mennyezetfestménye Lotz Károlytól, és az Országház több mestertől származó, hatalmas cik- lusa. A Kúria tervezésének kezdetén (1884) a megren- delő igazságügyminiszter Pauler Tivadar az építész, Hausmann Alajos számára még kikötötte a reneszánsz stílust,[125] de a megvalósításkor (1893/96) már a neo- barokk volt a legutolsó divat. A kifestéskor már sem az akkori igazságügyminiszter Szilágyi Dezső, sem a Kúria építőbizottságának szakember tagjai: Ráth György el- nök, Benczúr Gyula, Keleti Gusztáv és Zala György — többnyire a századvég művészi életének hangadói — nem tettek kikötéseket azon a kívánságon túl, hogy a mennyezetkép az igazságszolgáltatással álljon kapcsolat- ban.[126] Lotz élt az alkalommal, és egyetlen egytéma-



39. Lotz Károly: *A Tudomány allegóriája*, 1890 előtt. Karton az Akadémia dísztermének mennyezetképéhez. Papír, szén, 178×205 cm. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1870



40. Lotz Károly: *A Múzsák*, 1889. *A Wodianer-palota dísztermének mennyezetképe*. Elpusztult: OMF Fotótár



41. Lotz Károly: *Galatea diadala*, 1874. Falkép Delmár Emil házából Olaj, vászon, 65 × 264 cm. Budapesti magántulajdonban

jú, hatalmas neobarokk kompozíciót készített, amelyen az Ítékezés apoteózisát formálta meg. (Ez a legnagyobb méretű összefüggő budapesti falfestmény: 140 m²). Lotz ezzel a mennyezettel jutott el az eszmefestészet végső állomásáig. A közhelyekből építkező metaforikus képi nyelv eluralkodása Európa-szerte általános, és mindenképpen a század művészi válságának egyik jele. E téren lemaradásunkat a nemzetközi színvonalhoz képest paradox módon behoztuk. Hangsúlyoznom kell, hogy a váltságot nem a tematikus felfogás jelenti, hanem az, hogy a gondolatok-eszmék közvetítésére kiürült, számtalanszor látott klisék használatosak. A magyarországi historizmus itt siklik félre.

Kétségtelen, hogy ekkorra idejét múlta, érdektelenné vált a mindig várt, sok nekirugaszkodással megcélzott monumentális, nemzeti emlékmű szerepét betöltő reprezentatív, a teljes magyar történelmet átgondoltan bemutató ciklus, amellyel a nemzeti iskola egész Európa előtt elismertséget szerezhethet. A sokszorosan elmulasztott alkalom megbosszulta magát, pedig végre épül az Országház, amely rendeltetése folytán a leginkább hivatott lett volna arra, hogy a nemzeti iskola diadalának helyet adjon úgy, ahogy azt Feszli Frigyes a 40-es években díjnyertes Országház-tervének kupolájába elképzelte. [127]

Az 1880. évi LVIII. törvénycikk alapján a felépítendő



42. Lotz Károly: *A cserhalmi ütközet*, 1890-es évek (vázlat). Papír, akvarell, 332 × 228 mm. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1905-581



43. Lotz Károly: *A cserhalmi ütközet*, 1890-es évek (vázlat). Karton, tempera, 303 × 202 mm, MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1905-583

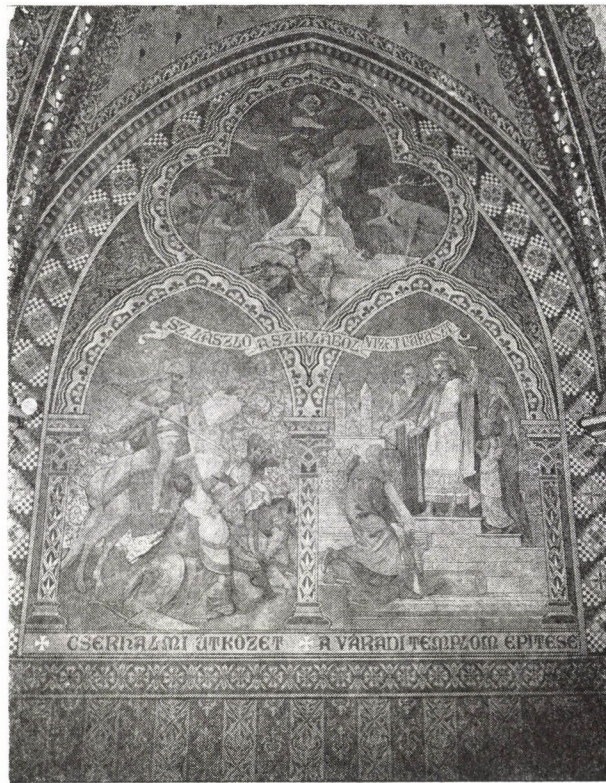
Országház tervezésének előkészítésével 1881-től az Építést Előkészítő Bizottság, 1884-től 1904-ig az Országház Építési Végrehajtó Bizottság foglalkozott, gr. Tisza Lajos elnökletével munkáját több albizottság segítette. A belső díszítésről 1884-től esett szó.[128] A festészeti díszítéstől a vezető építész Steindl Imre a gótikáról vallott elvei következményeképpen idegenkedett és lehetőleg redukálta, ahová lehetett ornamentális díszet vagy plasztikát tervezett. (Idegenkedését a látható eredmény nagyjából igazolja is. A díszítés programját a nagybizottságon belül a festészeti bizottság dolgozta ki. A programot azután az építési tervhez igazodva többször átdolgozták, tehát a külső és a belső tervezése egyszerre folyt. A kifestésről való tárgyalásokra 1894-től került sor, a kész, teljesen kidolgozott program alapján. Sőt ekkorra már elkészültek a színvázlatok is.[129] A képek tematikáját, helyét és méretét előre pontosan meghatározták.[130] Jellemző, hogy a nagybizottság az Országház leghangsúlyosabb falára, a diszlepcsőház alsó lépcsőkarja fölé Magyarország apoteózisát állíttatta, és megfestését Lotzra mint vezető mesterre bízta. Az Országház falkép-programja kiemelkedően politikus, tudatosan megszerkesztett együttes, amelynek minden eleme szorosan kapcsolódik azokhoz az eszmékhez, amelyeket az egész létesítmény képviselt. Az írott programot eddig nem sikerült megtalálni, de a korabeli forrásokból, a képek és vázlatok értelmezésével jól rekonstruálható. A sorozat nem szigorúan vett történelmi ciklus, ahol a hangsúly a történelem folyásán van. A historikus kompozíciók inkább csak illusztrációi a kifejezni kívánt eszméknek. A vezéreszme a jogában erős nemzet (vagy ha úgy tetszik a nemesség) és a trón viszonyának taglalása. A kiindulás Munkácsy Hon-



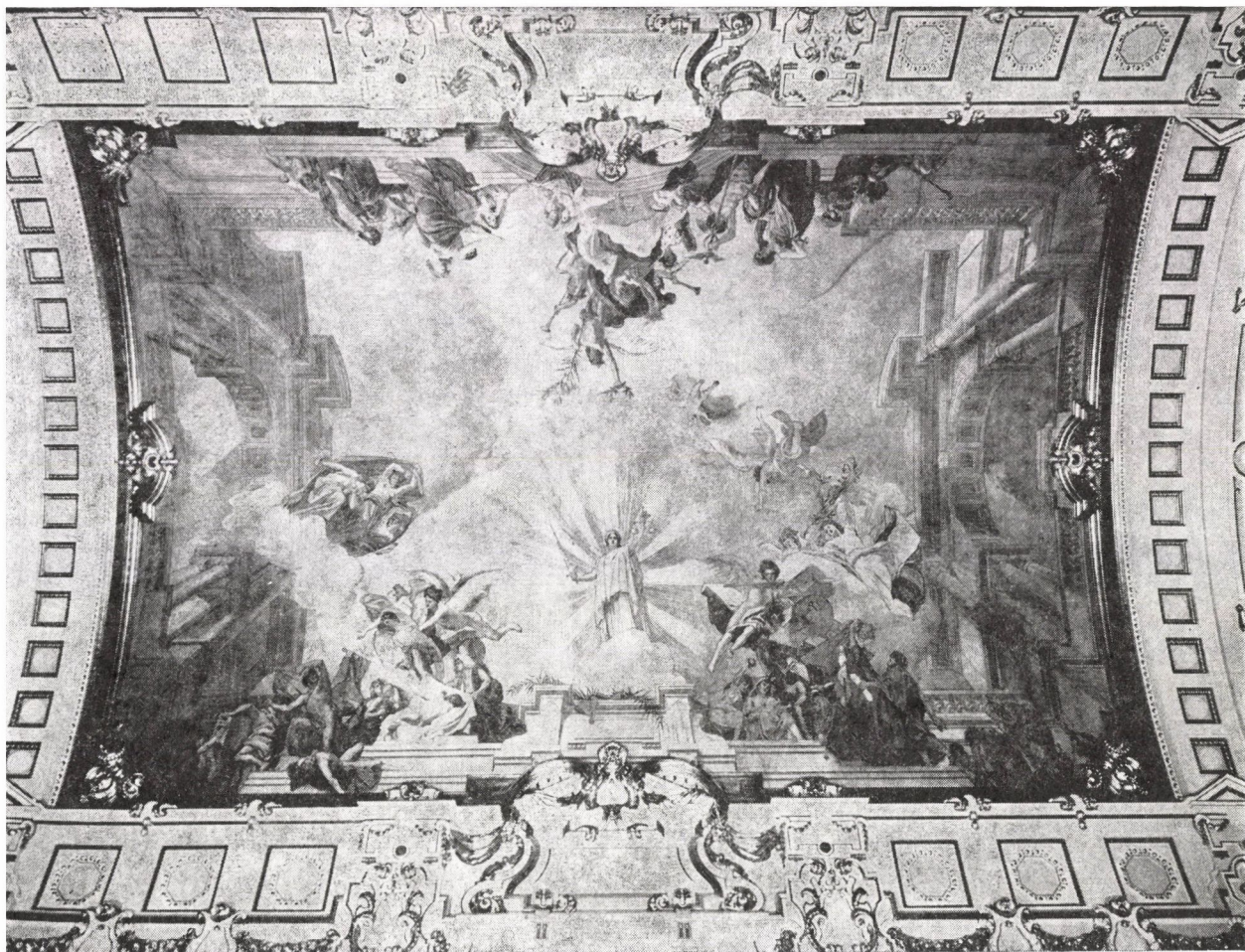
45. Lotz Károly: A cserhalmi ütközet, 1890-es évek (vázlat). Karton, tempera, 268×196 mm, MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1905-586



44. Lotz Károly: A cserhalmi ütközet, 1890-es évek (vázlat). Karton, tempera, 272×195 mm, MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1905-300



46. Lotz Károly: Szent László legendája, 1890-es évek. Falképek a Mátyás-templom Szent László kápolnájának oldalfalán



47. Lotz Károly: Az Igazság apoteózisa, 1895 A Kúria (ma Néprajzi Múzeum) mennyezetképe.

foglalása (mely legkorábban készült el). A későbbiek felidézõ tablók azt a gondolatot fejezik ki, hogy a trón csak a nemesség által képes uralkodni. (Jantyk-képek), végül Dudits: *Koronázási kardvágása a Honfoglalás* párhuzamaként foglalja keretbe a magyar történelmet. Mindezeket kiegészíti és értelmezi a többi kompozíció. A képviselõházi társalgóban a legendáris képsor a hun mondakörbõl választja ki jeleneteit, a felsõházi társalgó historikus képsora nagy királyaink kiemelkedõ tetteit vonultatja fel, az elhelyezéssel is társadalmi mondanivalót sugallva. A fentiekhez allegorikus sorozatok csatlakoznak, amelyek az *Országházat* mint a törvényhozás helyét dicsõítik. (Lotz: *Magyarország apoteózisa*, *A Törvényhozás apoteózisa*), valamint közvetlenül utalnak az épület egyes részeinek funkciójára. (Delegációs folyosó minisztériumokat allegorizáló képei, az étterem képei.)

Az Országház esetében hangzik el utoljára hivatalosan az a kikötés, hogy a megbízott festõk kizárólag magyarok lehetnek. [131] Többé a protekcionizmusnak nincs jelentõsége, a fejlõdés következtében elegendõ hazai kvalitásos festõ áll rendelkezésre. A mûvészek kiválasztása viszont problematikus. Székely Bertalan és legjobb tanítványát Roskovits Ignácot mellõzték, pedig szívesen vállaltak volna itt feladatot. A megbízottak a budapesti felképfestést második generációjának tagjai, egyik-másik gyenge Lotz-epigon. Kõrösfõi Kriesch Aladár mint egyetlen kivétel nem is aratott sikert, Lotz kvalitásait a tanítványi munkákkal összehasonlítva lehet igazán értékelni. Munkácsy országházi szereplésének, története jól ismert, és az elkészült mû — a *Honfoglalás* — máig vitatott. Az Országház falképeit és ami utána készült, már nem is tekintjük

tárgyunkhoz tartozónak, a Lotz által festett Magyarország apoteózisaival mozgalmoszerû falképfestészetünk tulajdonképpen lezárult.

A négy évtizeden át munkálkodó gárda mindvégig szinte azonos volt, és valójában a sorozatban készült mûvek szelleme és formavilága is azonosnak tekinthetõ. A munka oroszlánrészét Lotz végezte el, elegánsan eklektikus, kozmopolita formákat öltõ stílusának sikere mindent elsöpört. Eklektikája többféleképpen nyilvánult meg: elõfordult, hogy épületenként alkalmazott más-más neostílust, volt, hogy egy mûvön belül többfélét vegyített. Lotz hegemoniája mindvégig megrendíthetetlen, a század végén Haussmann Alajos építész pártfogolta úgy, mint egykor Weber Antal a Vigadónál, vagy Ybl az Operánál. Tekintélyét még a külföldi sikereket arató pályatársak sem homályosították el, pedig Munkácsy Mihály megbízatása a bécsi Kunsthistorisches Museum díszlépcsõházának mennyezetére a magyar mûvészet soha nem tapasztalt elismerése volt.

Székely Bertalan az egyetlen, aki falképein a historizáló akadémizmus keretein belül a huszadik századi törekvések irányába lépett tovább, pedig Lotz fantasztiкусan könnyed rajztudásával spontán formaalkító készségével, vonalkultúrájával egy idõre hatása alá vonta a tépelõdõbb, a tartalommal, a kompozíció helyes felépítésével jobban viaskodó Székelyt. Lotz erõtlenül érvényesülõ dekoratív vonalrajza Székely operai munkáin még nem érezteti hatását de a Mátyás-templomnál, a Kecskeméti városházánál megjelenik. [132] Lotz kontúro-



48. Lotz Károly: Magyarország apoteózisa, 1896. Az Országház díszlépcsőházának mennyezetképe

zása Székelynél síkhatásra és linearitásra törekvő alkotói módszerré fejlődik, mellyel eljut a szecesszió küszöbéig. A vajdahunyadi vár (Hunedoara) falaira és a Halászbástya Szt. István mauzóleum rotundájához komponált tervei már az új stílus — a szecesszió — vonzását mutatják. E tervek a korban újra divatos nemzeti tematika jegyében születtek, de azt is tükrözik, hogy Székely mindvégig folyamatosan őrizte az Ipolyi—Feszli-féle pozitív ideológiát, a reformkorban gyökeredző vágyat a nemzeti iskola megteremtésére, melynek esztétikuma a formai tökéletesség mellett, a magasrendű eszmei és morális tartalomban rejlik. Késői vázlatai a Vigadóban először reprezentált eszmékhez kanyarodnak vissza, ahol a magyarság Ázsia és Európa közötti kapocsként tűnik fel.

Székely mondanivalójának legadekvátabb megfogalmazása érdekében egyre intenzívebben foglalatossá válik a festői problémák megoldásának rendszerezésével. Operai vázlatainak sorozatán, fiktív freskótervein, több mint félezer, soha meg nem valósult mennyezettervén igazi akadémikus művészként tudományos alaposággal kutatta és analizálta a vizuális kifejező eszközöket.[133] Írásaiban egész életén át az akadémia ellen lázadt, de egy ellentmondásos kor szülötteként alapjában mindvégig akadémikus szellemű alkotó maradt. Úgy véljük, ennek kimondása ma már nem olyan elmarasztaló, mint néhány évtizeddel korábban. Az esztétika alapvető kérdéseit feszegető formakísérleteinek elemzése még egyébként is hátra van, de bizvást állíthatjuk, hogy azok egyedülálló jelentőségük a magyar és az európai akadémizmus történetében, mivel elméletben és gyakorlatban egy kivételes szépségű egységes rendszert dolgozott ki. A tömeg, a folt, a szín, a gruppirozás lehetőségeinek kikísérletezése[134] során az akadémizmus keretein belül elméletileg ugyanúgy eljutott a festőiség és a realizmus elsőbbségéhez, mint legmodernebbnek ismert kortársai. De nem szabad elfelejtenünk, hogy erre az eszme mind tökéletesebb kifejezésének vágya vezette, a forma csak teoretikusan érdekelte, a tartalommal való pontos megfeleltetés érdekében. Hogy mégis jó úton járt, azt bizonyítják azok a tanítványai, akik a magyar szecesszió művelői lettek. A haladás útja — mint már Rahlánál említettük — nem egy nyomvonalú. Példa lehet erre a hazai festészet is, amely a század első harmada után határozottan két úton haladt, sokban hasonlóképpen a nagy hagyományokkal rendelkező nemzetek festészetéhez. Az egyik a sokat emlegetett nemzeti iskola útja volt, mely a reformkor progresszív irányító kultúrpolitikusainak készítésére alakult ki. Az ezen munkálkodó erők és az általuk sugallt tartalom haladó volta sokáig megkülönbözteti ezt a vonalat a máshol divó „hivatalos” festészettől. A művészeti életet eszközként alkalmazó politikusok igényei a Nemzeti Múzeum falképeiben nagyszerűen megvalósultak. De a falképek fejlődése az állami megrendelő kívánságát, a kor változó viszonyait és ideológiáját követi. Alakulásukat vizsgálva, a Nemzeti Múzeumtól indulva az Akadémia képein át az Országházig láthatjuk, hogyan jutnak el a művek a múlt dicsőítésétől a jelen dicsőítéséig, és ezzel együtt a megszerkesztett mozgalmasságtól a megszerkesztett statikussáig, az allegorikus képi nyelv kibontakozásáig, a pusztá apoteózisokig. Mindezt kíséri a század második felében egymást felgyorsulva követő neostílusok sora.

A másik szalon a festők sajátos belügyeként zajlott ugyanekkor szinte észrevétlenül a festészet egy neműi közegén belüli spontán, organikus fejlődés. Ez a vonulat is egyfajta nemzeti iskola megteremtésén fáradozott, bár ezt sohasem hangoztatták. Ez Szinyei, Paál László és a nagybányaiak munkásságában valósult meg. Művészettörténet-kutatásunk balszerencséje hogy évtizedekig csak a másodikként említett ágra figyelt, pedig a magyar művészet fejlődésének megítéléséhez, és a mai napig ható tendenciák eredetének felismeréséhez e két tendencia mozgását egységben kellene vizsgálni. Nem elszigetelt hazai jelenség ez, nem róhatjuk fel elődeinknek. Werner Hofmann írja, hogy a 20. század elején a dolgok természetéből fakadóan „A tapasztalati valóság visszaadására vállalkozó irányzatokat, a realizmust, az impresszionizmust — behatóan tanulmányozták és kiemelték



49. Lotz Károly: *Figura a Bölcsesség című kompozícióhoz*, 1896 körül. Vázlat az Országház főemeleti táncstermének mennyezetképéhez. Szürke papír, vörös és fehér kréta, 455×311 mm. Jelzet jobbra lent: Lotz. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 1905-744

történeti összefüggéseiből, míg a gondolati indíttatású művészetek a szalonfestészet, az idealizmus és a historizmus kínos eltávolodásának számított és leértékelődött.”[135]

Végigpillantva a négy évtizedes úton, végül is megállapítható, hogy a falképek készítése és készíttetése, mint a század minden jelentős művészeti megmozdulása (akadémiaszervezés, kiállítások, múzeumok, akadémia alapítása) jelentős részben tudatosan, politikai célokból szervezett tevékenység, és csak csekély mértékben fakadt a művészet saját, öntörvényű fejlődéséből. Eredményeiben és korlátaiban a polgári és polgárosodó, modernizálódást kívánó rétegek harcai tükröződnek az újra megszilárduló nemesi életformával. Kérdés, hogy egy-egy mozzanat ezen belül mikor minősül progresszívnek, hiszen a polgári haladás és a nemesi maradiság összeoldódik a nemzeti előrejutást képviselő nemesi mozgalommal, és a kozmopolita jellegű polgári eszmékkel. Maga a műfaj is polgárosodik, az arisztokrácia és az egyház kezdeményező szerepe után polgári személyek és testületek kezébe kerül.

Falképeink meghonosodása és felvirágzása Pesten egyidejű a kiegyezés utáni Magyarország gazdasági és ideológiai átforgatásával, Ausztriához való viszonyának átértékelődésével, és a falképek az egyre konkrétan kibontakozó politikai irányvonal képi megjelentetésének feladatát látják el: „... Magyarok szág nemcsak egy nagyhatalomhoz tartozott, hanem maga is nagyhatalom volt a Monarchiában.”[136]

Végezetül szeretnénk felhívni a figyelmet arra, hogy még az üres, a kelletnél nagyképzőbb századvégi soro-



50. Jantyik Mátyás: Az Aranybulla kihirdetése, 1896 körül. Falkép az Országház Főrendiházi üléstermében



zatok is képviselnek bizonyos értékeket: láttukon tökéletes mesterségbeli tudásra való törekvést, szakmai alázatot, egységben való látást tanulhatunk. Arról sem feledkezhetünk meg, jelentősen gazdagítják a városképet. Egy kiérleletlen esztétikával küzdő kor törekvéseit reprezentálják, amely saját magáról alkotott képét magasztalta fel. A korszak moráljáról, céljairól vágyairól szóló üzenetek, a magyar kultúrtörténet integráns részei. E falképeknek a magyar festészet nagykorúvá érlelésében oroszlánrészük volt. Jelentőségüket emeli, hogy fontos közművelődési funkciót is teljesítettek. Az ízlésnevelésben, a művészet szeretetére való szoktatásban, az esztétikai elvek tisztázásában a 19. század talán többet is tett, mint a 20. század. Táblaképet csak az lát, aki kiállításra jár vagy vásárol, de az Operában, a Nemzeti Múzeumban vagy pályaudvarokon, iskolákban többen megfordulnak és akarva-akaratlanul a művek hatása alá kerülnek. A festészet bevétele a magyar közéletbe hallatlanul fontos tett volt, amely a közönség szervezését és nevelését nagyban előmozdította. A közönségteremtés feladata elodázhatatlan volt, hisz hiába van egy-két világhírré vergődött mesterünk, ha nincs mögöttük széles társadalmi alapokon nyugvó művészeti élet, ez pedig a közönségnek a művészethez való szoktatásával érhető el.

A raffaellói Stanzáktól elindult nagyszabású, egységes program szerint történő reprezentatív falképfestés a század végére utolsó állomásához érkezik, szerte Európában, és Pesten is. Ilyenfajta enciklopédikus műveket alkotni ekkor volt utoljára lehetséges. E művek már nem egy átélt, (esetleg Pesten egy még nem átélt), hanem inkább egy rangjelző képzőművészeti kultúra produkumai. E megállapítás negatív csengése Pestre vonatko-

51. Lotz Károly: Hungária hódolata, 1903. Vázlat a budavári Habsburg-terem falképéhez. Papír, lavírozott tus, fedőfehér, 475×400 cm. MNG Grafikai Osztály, ltsz.: 3595

zóna nem egészen helytálló. A rangjelzés mozzanata — mint már több esetben utaltunk rá — itt komoly jelentőséggel bírt. Ez is oka annak, hogy mestereink nem a provinciálisnak érzett magyarországi freskó-előzményeket, hanem kizárólag az egyetemes művészet legnagyobbjait, vagy a nagy nyugati kortársakat tekintették példának. Másutt — Bécsben, Párizsban, Münchenben ez a fajta historizálás már gyakran üres, hamis, frázisos. De Pesten még a legközhelyesebb falkép is több azért ennél. A hivatalos, államilag támogatott épületdíszítés a különös

helyi sajátosságok következtében, akár még negatív tartalmi meghatározói ellenére is, haladó funkciót töltött be, mivel a nagyon elmaradott művészeti élet kibontakozását, a közművelődés kiszélesítését segítette elő.

Keleti Gusztáv így foglalja össze a lényegét: „A falfestés közművelődési szükség, ... a festészet mindenütt értett világnyelvén olvassák le az idegenek a falakról nemzeti kultúránk tekintélyes fejlettségét!” [137]

Szoboda Dománszky Gabriella

JEGYZETEK

1 A 19. századi falképek, mint a historizmus jellegzetes produktumai, a gondolati festészet reprezentatív képviselői iránt az 1970-es évektől támadt komolyabb érdeklődés. A 70-es évek második felétől feltűnően megszorodtak az e témával foglalkozó kiadványok, különösen az NDK-ban és Ausztriában, ahol számos színvonalas emlék található. Munkánkban az alábbi kitételeket használtuk leggyakrabban: A néhai Renate Wagner Rieger szerkesztésében megjelenő Wiener Ringstrasse sorozat 10. kötetét, Werner Küllitschka: Die Malerei der Wiener Ringstrasse (Wiesbaden 1981) című munkáját, témánkat felőle, elsősorban osztrák vonatkozású részletes bibliográfiával; Die düsseldorfer Malerschule, Düsseldorf—Mainz, 1979. Kiállításkatalógus; Heidi C. Ebertshäuser: Malerei im 19. Jahrhundert. Münchner Schule, München 1979; Ludwig Horst: Münchner Malerle im 19. Jahrhundert. München 1978 Helmut Steiner: Wandmalerei des 19. Jahrhunderts in der DDR. Leipzig 1984, stb.

2 Hanák Péter: A Ringstrasse és a Nagykörút. Világosság 1985. II., 74.

3 „Nagy Lajos és Mátyás kora óta nem volt igazi magyar freskó kép — írja Keleti Gusztáv —, míg csak az ötvenes években újra fel nem támadtak — az esztergomi bazilika boltozatain.” De „... boldogult egyházfejedelmünk nem volt műértő, s utóda ma holnap le fogja vetetni a tisztes falakról ama botrányos mázolatokat, melyekért a külföldi piktor egész vagyonnyert ... azóta ismét szűnhet a falkép Magyarországon: De csak Magyarországon és — Bokharában ... (Nyugaton) ... belátták, hogy támogatni kell a nagy művészetet országos emlékek felállítására, s a közpalotának falfestményekkel díszítése által, axiómául elfogadták az elvet: hol a freskó díszlik, jobban készül ott még a lakcipő és a parka is, s ott szebb az élet, tisztábbak, kedélytől zengőbbek a dalok ... a bécsi arzenál, — ne nevessek uraim! — kormányköltségen nyert dísz és fényt, a monumentális művészet hozzájárulása által!” (Keleti Gusztáv: Tündér Ilona regéje a falfestményeken. A pesti Vigadó freskói, 1866. in: Keleti Gusztáv: Művészeti dolgozatok. Budapest 1910, 298.) Megjegyezzük, hogy az egész korszakban nem készült „freskó”, vagyis nedves vakolatán felvitt színezés. Csak al secco-ról, száraz alapra különféle technikákkal, legtöbbször kezeitemperával festett falképekről beszélhetünk, a néhány külső díszítést kivéve.

4 A monumentális falkép, mint a nemzeti stílus kialakításának fontos eszköze, a német művészeknél merült fel a század elején, a nazarénus mozgalom keretein belül, és a század második felében Magyarországra is ható Cornelius fogalmazta meg 1814-ben a Reinische Merkur kiadójához, Joseph Görreshez címzett sokat idézett levelében. Frank Büttner: Peter Cornelius in Düsseldorf, in: Die Düsseldorf Malerschule, 51.

5 A stíluskérdések kutatását megnehezíti, hogy számos emlék teljesen elpusztult (Budai vár, magánpaloták, a Vigadó részletei), vagy erősen átfestve, rekonstruálva, vagy igen rossz állapotban léteznek (Vigadó, Országház, Mátyás templom, Keleti pályaudvar, Kecskeméti vámház).

6 Keletinek alapjában igaza volt a század első felének falkép-szegénységét illetően. Ráadásul a falképek kutatása az építészet és a táblaképfestészet között valahogy mindig eliskad, legalábbis ebben a korszakban. A század első felének falképfestészete nem tárgya dolgozatunknak, csak néhány jellegzetes példát sorolunk fel (A külön nem jelölt forrású emlékeket Genthon István: Magyarország művészeti emlékei I—II. című művéből vettük (Budapest 1959), amely mű tapasztalataink szerint nem mindig terjed ki a falképekre): zeksziri: Bál a téri r. k. templom mennyezetfestménye G. Darlachtól, Pozsony, Kassa, Gyulafehérvár és Nagyvárad templomainak képével, 19. század első harmada; Kisfaludy Károly feltételezett falképei a vönöcki (Vas megye) Spissich-házban (ezt 1848-ban bemészelték) és a zalaapáti (Zala megye) Szentkirályi-kastélyban, 1809; a Pesti Német Színház kifestése, 1810 (Csagány István: A pesti Vigadó épülettömbje. Építés-Építészettudomány 1970, 173.); a bajai Sándor — Metternich kastély dísztermének pompejis freskói, 1834?; a seregélyesi kastélyban Pich Ferenc freskói, 1821; a balatonfüredi r. k. templom Bucher Ferenc által festett chiaroscuro falképei, 1846; az esztergomi bazilika falképei, Michelangelo Grigoletti (1801 — 1870) és Ludwig Moralt (1815 — 1880) művei, 1846; az esztergomi vízvárosi templom belső kifestése, 1846; a szászvári r. k. templom freskói Boros Nepomuk Ferentől, 1846, később átfestve; a jolsvai (Jelsava, Szlovákia) templom falfestményei, 1850 — 60 (Sisa József:

Alois Pichl in Ungarn. Acta Historiae Artium, Budapest 1982, 87.); a pilismaróti Heckenast-villa falképei, 1840-es évek második fele (Komarik Dénes: A pilismaróti Heckenast-villa. Műemlékvédelem. 1984, 19.); a szobi Luczenbacher-sírkápolna 1852-ből származó kifestése (Komarik Dénes közlése); a főté templom kifestése Karl Blaas (1815 — 1894) által, 1854, — ez a hazai közönség szemében sikertelen munka volt, Ybl ezután kezdett Lotzval és Thannal együtt dolgozni (Ybl Ervin: Ybl Miklós. Budapest, 1956); a budai kapucinus templom falfestményei a müncheni Hilstől (Pester Lloyd, 1856, Nr. 28., 3. Dez.); Wagner Józseftől a belvárosi plébániatemplom diadalívének freskói, 1834 — 35, elpusztult; a józsefvárosi plébániatemplom boltozata, 1849 — 50, elpusztult; a váli templom freskói, 1845; Boros Nepomuk János fiával Ferdinánddal: a pécsi székesegyház Szent András, 1857 és Szent Mór, 1846 kápolnái, — elpusztultak; a rácpéteri templom, 1852; a pécsi Miasszonyunk zárdatemplom, 1854; Alekszics Miklós (1809 — 1873): a moholi, a szabadhelyi, a karlócai és az aradi szerb templomok falképei; Vidra Ferdinánd (1814 — 1879): az ungvári székesegyház (Széphegyi F. György: Valóságos festészet. In: Művészet Magyarországon 1830 — 1870. Katalógus, Budapest 1981, 79.)

7 A nemzeti iskoláról való elképzelések kifejtése átszövi a korszak majd minden művészeti írását. Leggyakrabban az évenkénti műegyleti kiállítások kritikáiban olvashatunk róla, majd az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (a továbbiakban OMKT) évkönyveiben.

8 Rupert Feuchtmüller: Kunst in Österreich. Wien — Hannover — Basel 1972.

9 Werner Küllitschka: Aspekte der Malerei des Historismus in Wien: Spätromantik und Klassizismus. In: Das Zeitalter Kaiser Franz Josephs von der Revolution zur Gründerzeit. I. Schloss Grafenegg 1984, 455. (kiállítási katalógus). Rahlról még nem készült monográfia, működéséről, műhelyéről lásd: Ludwig Hevesi: Oesterreichische Kunst im neunzehnten Jahrhundert. Leipzig 1903, 201.; Küllitschka: i. m., a Der Klassizismus rész, 52; Ybl Ervin: Lotz Károly élete és művészete (Budapest 1938.) című művében A Rahl-iskola című fejezet (22 — 41.). Ybl közléseinek forrásául August Georg-Mayer: Erinnerungen an Carl Rahl (Wien, 1882.) könyvét jelöli meg. Ybl monográfiáját témánkkal kapcsolatban gyakran mint egyetlen forrást kezeltük, mivel számos, a Vallás- és Közoktatási Minisztérium (VKM) irattárából származó, azóta a háborús események következtében az Országos Levéltárban megsemmisült dokumentumot közöl.

10 Rahl az 1850-es évek elején jelentkezett először a Pesti Műegylet kiállításain. Eleinte ellenérzessel fogadták, még a fiatalokat is óvták „brutális manier”-jának követésétől (Családi Lapok, 1855, 39.). De rövidesen fantasztikus lelkesedés mutatkozott iránta, ami jól illusztrálja az 50 — 60-as évek fordulóján bekövetkezett hirtelen ízlésváltást, amely a romantikus-biedermeier felfogást szorította háttérbe az akadémizmus ellenében. Keleti Gusztáv: Emlékbeszéd Rahl Károly fölött. Felolvasás az OMKT-ban, in: Az OMKT Évkönyve 1865 — 66. Budapest 1867.; Kacziány Ödön: Pesti művészet az ötvenes és hatvanas években. Művészet, 1910, 11.

11 Küllitschka i. m., 1981, 63. 71., valamint a III. és IV. képtábla: Carl Rahl — Christian Gripenkerl — Karl Lotz: Mennyezetfestmény és képsorozat az Eduard Todesco palota étkezőtermében. Lotz bécsi működéséről a kortársak: Magyar Képzőművész, 1864. április 20., 31., 79.; Das Mädchen aus der Fremde von Carl Rahl. Zeitschrift für Bildende Kunst, 1866, 109.; Képzőművészeti Szemle, 1879, 89. (Teljes életrajz, kitérve a bécsi művekre), Georg-Mayer i. m. 70.; Friedrich Pecht: Deutsche Künstler der neunzehnten Jahrhunderts, IV. rész, Nördlingen 1885, 200.

12 Wilhelm Gizella: Than Mór. Budapest 1944. (Doktori értekezés), II. átdolgozott kiadás 1953, III. átdolgozott kiadás: Cennerné Wilhelm Gizella: Than Mór (1828 — 1899). Budapest 1982.; A művészeknek az állam általi gyámoltása. (A Wiener Zeitung hírdetménye) Magyar Képzőművész, 1864. április 20., 30.: A császári és királyi államminisztérium művészi ösztöndíját többek között Than Mór kapta az 1864. évben, feltehetőleg Rahl javaslatára, aki a bizottság tagja volt. Rahl a Magyar Nemzeti Múzeum kifestésére, is egyedül Thant ajánlotta, amikor a magyar mgrendelő hozzáfordult.

13 Garas Klára: Magyarországi festészet a XVIII. században. Budapest 1955, 29.

14 A vörösvári (Rotenturm, Burgenland) Erdődy kastély képei 1863-ból; gr. Károly Alajos budapesti palotájának falképei 1864-ből (Esterházy, ma Múzeum utca 40., a II. világháborúban kitért). Ybl i. m., Nagyúry otthonokba került korai alkotások című fejezet, 82.; Feltehetőleg korai Lotz-falképek voltak a stomfai (Stupava, Szlovákia) Pálffy, később Károlyi kastélyban, amelyet Ybl alakított át (elpusztult). 1863-ból való Heinrich Ede (1819–1885), Miksa főherceg pártfogoltjának a Sándor utcai Festetics-palotába készített falképei.

15 A freskó-megbízások realizálásának menetéről: *Garas Klára*: Vázlatok és tanulmányok a XVIII. századi osztrák festészetben. Művészettörténeti Értesítő VIII., 1959, 12.

16 *Podmaniczky Frigyes*: Egy régi gavallér emlékei. Budapest 1984, 5.

17 Ybl szerint Lotz előképei Raffaello és Michelangelo, Guido Reni, Andrea Pozzo és Tiepolo mellett Moritz von Schwind, Wilhelm von Kaulbach, természetesen Karl Rahl, majd Ludwig Feuerbach és Dominique Ingres stb. Thannal Wilhelm Rubenst hozza kapcsolatba a Vigadó folyam-allegóriáinál (Wilhelmb i. m. 1944, 26.), de Than elsősorban a reneszánsz mesterekre figyelt.

18 Ybl szerint (i. m., 98.) a Vigadó építési bizottságában fontos személyiség volt Weber Antal (1823–1889), Lotz sógora, aki mint építész egyre nagyobb szerepet vitt a városi közigazgatásban. (Weber Antal életrajza. Vasárnapi Újság (VU), 1889, 509.); *Dr. Nyáry Sándor*: Lotz Károly. Magyarország, 1904. október 14.

19 Than 1860-ban tért haza Bécsből, és azonnal nagyszabású történelmi kompozíciókkal jelentkezett (Wilhelmb i. m., 1944, 19.), de már 1853-tól minden évben szerepelt a Pesti Műegylet kiállításán.

20 Wagner Sándor (1838–1919) 1861–64 között már dolgozott falképen, Münchenben az Altes Nationalmuseumban (ma Staatliches Museum für Völkerkunde). A Gusztáv Adolf bevonulása Aschaffenburgba és a Bajor Ottó menyegzője című kompozíciókat valószínűleg Székely Bertallannal együtt készítette (a falképek jelenleg zsákvászonra le vannak takarva). Wagner még 1865 előtt festette a Münchener Actien Volks-Theater (Theater am Gärtnerplatz) zárófüggönyét Liezen-Mayer Sándorral közösen. Ezt a függönyt 1936-ig használták, ekkor Hitler rendelkezése, „korszerűsítették” az épületet, a náci értelemben vett Népszínházá. Ekkor a nagy zárófüggönyt is megsemmisítették. (A Wagner Sándor müncheni falképeiről, Liezen-Mayerről és Székely Bertallannal való kapcsolatáról közölt adatokat *Wagner István*nak köszönöm.)

21 Székely Bertalan 1863-ban készítette a müncheni Altes Nationalmuseumba a VII. Károly császár menekülése című falképet: *Babó Zsuzsanna*: Székely Bertalan. Budapest 1982, 30. A falkép vázlata a legutóbbi időkig a kassai múzeumban volt látható. Székely Bertalan itthon a 70-es évektől kapott falkép-megbízást, a Mintarajztanoda képeire (1876 után) és a Köröndön lévő MÁV Nyugdíjintézet külső homlokzatának 13 allegorikus nőalakjára (1880–81).

22 *Benkő Gizella*: Liezen-Mayer Sándor. Budapest 1932. (Doktori értekezés) Liezen-Mayer müncheni sikeréről, amelyet a Theater am Gärtnerplatz zárófüggönyével aratott, a pesti saját is megemlékezett. Politikai Hetilap, 1865. november 6., 246.

23 Heinrich Ede és Teuchert Károly, ők még Than és Lotz előtt jöttek szóba a Vigadónál. Később tűnt fel Deák Ébner Lajos (1850–1934) (*Möbius István*: Deák Ébner Lajos. Budapest 1940); vidéken id. Storno Ferenc (1821–1907; *Alcsut* 1879); Szoldatis Ferenc (1820–1916; *Eger* 1881) és Jakobey Károly (1825–1891) stb.

24 *Végvári Lajos*: Szinyei Merse Pál. Budapest 1986, 33.

25 Székely 1871-től tanított az Országos Magyar Mintarajztanoda és Rajztanárképezdeben. Itt számos jeles tanítványa volt, akik közül a tehetségesebbek átkerültek Lotzhoz, az 1883-tól indult Mester-iskolába. Székely falképfestő tanítványai: Körösfői-Kriesch Aladár (*Keserő Katalin*: Körösfői-Kriesch Aladár. Budapest 1977.); Roskovits Ignác (1854–1915); Benkhardt Ágoston (1882–1961); Tardos Krenner Viktor (1866–1927); Veress Zoltán (1868–1935); Raksányi Dezső (1879–1950). (*Biró Béla*: Székely Bertalan a művésznevelő. Szabad Művészet, 1955, 411.) További ismertebb falképfestők: Eisenhut Ferenc (1857–1903) és Magyar Mannheimer Gusztáv (1859–1937) a New York palota falképeinek (1903) alkotói; Nagy Sándor (1868–1950); Vajda Zsigmond (1860–1931); Ujváry Ignác (1860–1927); Mirkovszky Géza (1855–1899); Lohr Ferenc (1871–1946) Dudits Andor (1866–1944); Jantyik Mátyás (1864–1903). stb. Néhányukról tudjuk, hogy közreműködtek Lotz és Székely nagyobb megbízatainál, de számos önálló munkájuk is van.

26 Fővárosi Levéltár, Pesti tanács iratok, 1856/V. 182. sz. Idézi: Ybl i. m., 96.

27 A Vigadó kifestésének programja: A diszlepcsőházban Lotztól: 12 párkányfestményen a mennyeket alatt három oldalon, körben Tündér Ilona és Árgirus királyfi története: Tündér Ilona megszereti Árgirust és fát ültet; Az aranyalmák elorozása; Árgirus szerelemre gyullad; Szerelmi álom; Bűcsúznak a szerelmek; Árgirus bűcsúja születi; Vándorút, küzdelem az óriással; A három fiatal óriás lovátétele; Árgirus harca a sárkánnyal; Árgirus Tündérszágán; Árgirus és Tündér Ilona lakodalmi; (mellette két dekoratív jelenet): jobboldalt: delfinen ülő nő akt, baloldalt: Ámor és Psziché

sason ülve. A 6. kép mellett: a Szelidség és a Bosszúállás allegóriája. A főfalán Thantól: Tündér Ilona újra találkozik szerelmével Árgirussal; az oldalfalakon: hat aranyalapú allegória, a Zene, a Tánc, a Költészet, a Szavalás, a Humor és a Szerelm megtestesítői, akik ugyanakkor Tündér Ionát (kezében aranyalmával) és leánytársait is jelképezik. Fölöttük 1-1 korálalk kép puttókkal. A csemegetárbán Wagner Sándortól: Budai torna (Mátyás győzelme Holubáron), vele szemben Thantól: Attila lakomája és Lotztól puttók kettesével: Evés, Ivás, Vigasság, Szerelm, Ámor és Psziché (ezek későbbiek). A nagyterem mennyezetén Thantól: középen címer, körülötte a Duna, a Tisza, a Dráva, a Száva allegóriája. *Maszk Hugó*: A pesti redoute épület falfestményei. Pesti Napló, 1864. november, 15.; *Keleti* i. m. 298.; *Wilhelmb* i. m. (1953) 27–28.; *Ybl* E. i. m. 102.

28 *Vámos Ferenc*; *Feszli Frigyes* és kora. II. közlemény. Magyar Művészet, 1925, 403.; *Komarik Dénes*: Feszli Frigyes (1821–1884). A Budapesti Történeti Múzeum kiállításának katalógusa. Budapest 1984, 11.; „Feszli tervel szerint készül a Redoute-teremkép színpitése” *Képes* Családi Lapok, 1881, 623.

29 *Czagány* írja (i. m. 183.), hogy a Vigadó kifestésének ötlete kézenfekvő volt, mivel a Pollack-féle elpusztult Redoute-hoz tartozó, 1847-ben leégett Pesti Nemzet Színházban is voltak falfestmények, amelyeknek még az emlékei is elenyésztek. Magyarországon ritka műfajú alkotás volt a színház Joseph von Abel (1764–1818), bécsi történelmi festő által alkotott színpadi zárófüggönye. A kompozíció oroszlánok által vont diadalkocsit vezet az Erény géniusza előtt Magyarországot védőszelleme, amint útját a Művészet temploma felé veszi. Az Erény mellett a Hazaszeretet és a Bőcség ül. A kocsit a Bátorság, a Vendégszeretet, a Törvényes Rend, a Tudomány és a Boldogság géniusza kíséri. Fölöttük az Örökkévalóság lebeg. A templom lépcsőjén a Színészet, az előtérben az Idő és a Történelem mûszája.

30 A falképfestést bíráló szakértő bizottság tagjai: elnök: Alkér Antal városi tanácsnok, Barabás Miklós, Borsos József, Schäffer Albert, Landau Lénárt, Hild József Ybl Miklós, Feszli Frigyes, Dávid Vilmos (mérnök). A bizottság összetétele az évek során többször változott. Tagja volt még: Henszlmann Imre, Telepy Károly, Szumrák Pál, Orlai Soma, Ligei Antal, Weber Henrik, Kovács Mihály. *Ybl* i. m. 96., 113.

31 *Vámos* nyomán közli *Komarik* i. m., Feszlinek az Országház pályázatára beküldött tervén jól látszanak a bejelölt falképek. Feszli határozottan foglalkoztatták az ékítmények, a 4. jegyzetben idézett pilismaróti Heckenast-villa díszítő-festészetí terve és rajza biztosan tőle származik. Ebben a polgári villában a nagyterem mennyezetén három hun vezér: Béla, Attila és Keme, valamint Géza fejedelem látható. E villa kifestésének szellemét és ornamentális motívumait *Komarik Dénes* a Vigadó előzményének tekinti. Feszli másutt készítet díszítőfestészeti munkái elpusztultak.

32 Feszli Frigyes az oszlopok és a szobrok képét készen adta 1860-ban a kiírt pályázaton résztvevő szobrászoknak, akvarellben. *Henszlmann Imre*: Alexy domborműve a pesti Redoute épületen. Vasárnapi Újság (VU), 1864, 288.; *Vámos Ferenc*: Alexy Károly műve a Vigadón. Művészettörténeti Értesítő XI., 1962, 265.

33 Than mindkét hatalmas Vigadó-beli kompozícióján jól felismerhető a müncheni példa, különösen, ha az eredeti ötletet mutató 1846-ból származó Attila lakomáját összevetjük a húsz évvel később megvalósult művel, amely a bécsi Opera zárófüggönyének középső részét idézi Rahlról: Orpheusz játszik Hádész és Perszeponé előtt (*Hevesi* i. m.-ben Apollón Zeusz előtt címen közli a kartont. 150. kép). Az egyező jegyekre *Balás-Piri László* hívta fel először a figyelmet, Magyar történeti festészet a XIX. században (Budapest 1932, 33.) című művében. De Rahl zárófüggönyének is létezik előzménye, Peter von Cornelius Orpheusz Pluto előtt című kompozíciója a müncheni Glyptoteka Göttersaaljából. (*Rudolf Oldenbourg—Hermann Unde-Bernays*: Die Münchner Malerei im XIX. Jahrhundert. I. Teil. München 1922, 99.) Meg kell jegyezni azonban, hogy a centrumban trónon ülő, zenét hallgató uralkodó tipikus kerettéma, — hasonló megoldást nem egyet találni évszázadok óta. Hogy Than Corneliusra is figyelembe vette a Vigadó képeinél, azt mutatja az Árgirus újratalálkozása szerelmesével kép, amelyen a német mester kompozíciós rendszerének hatása kétségtelen. Lásd: Zeusz az Olümposz ura, valamint Poszeidon uralma a vizek felett. (uo. 109. Cornelius képei a II. világháborúban elpusztultak. *Ebersthäuser* i. m. 55.)

34 Nemzeties szellemű vigasságokat ábrázoló képek megalkotására már volt néhány nem túl sikeres kísérlet a század első feléből: Vándza Mihály (1781–1854) két elkallódott hatalmas kompozíciója: Mátyás és Beatrix találkozása, Mária és Zsigmond eljegyzése (*Szana Tamás*: A magyar művészet századunkban. Budapest 1890, 22.). Később a Vahot Imre szerkesztésében 1857 és 1860 közt megjelent Magyar Történelmi Képcsarnok litografált lapjai között Vízkeleti Béla (1825–1864) kompozíciói: A Hunyadi-ház diadal-ünnepe, Mátyás és Beatrix bevonulása Budára, vagy a Dalidó Apafi fejedelem udvarában (*Gerszi Teréz*: A magyar körrajzolás története a XIX. században. Budapest 1960.).

35 Attila lakomája. Than Mór falképe a Városi Vigadó csemegetárbán (1867), in: *Keleti* i. m. 315.

36 A kép korabeli leírása: *Maszk Hugó*: Attila lakomáját Magyar Képzőművész, 1864. június 5, 74. Than emlékiratai szerint. az 1864-es Helytartótanácsi pályázatra beküldött kép témája saját leleménye. *Wilhelmb* i. m. (1953), 26. A kép hatásáról *Keleti*: „Ha-

talmas, komoly kompozíció, frissítőbe majdnem túlkomoly. Én legalább Attila szigorú pillantása alatt a lantosok harcdalain elmerengő aggyastánokkal és komor római követekkel szemben, tudom nem mernék limonádné parancsolni, ... legalább is ártánysódart és bikavért rendelék frissítől." Alkalmi kiállításról (A Képzőművészeti Társulat csarnokában) 1867, in *Keleti*: i. m. 236.

37 „Könnyű vérfreskó, egy meglehetősen modern szellemű carroussel emlékezett.” (*Keleti* uo.) Wagner színezését túl halványan tartották. (Politikai Hetilap, 1865. november 6, 245.) *Henszmann Imréné* viszont Wagner tetszett: A Pestvárosi Vigadó. Redoute épület. in: OMKT Évkönyve 1865/66, Pest 1867. Wagner falképet a Franklin Társulat kiadta Nemzeti Nagy Képes Naptárában 1875-ben. A képet közli VU. 1875, 678.

38 A mese téma Vigadóba kerülésének történetét maga *Ipolyi* mondta el az OMKT 1885. évi március 8-i közgyűlésén. *Ipolyi Arnold* elnöki megnyitó beszéde. In: Az OMKT közleményei 1885. évre. 17. szám, Budapest 1886, 22. Ő maga indította el azt a közkeletű tévedést, hogy az ötletet Moritz von Schwind A szép Meluzina és Raimondin akvarell-sorozata adta. E feltevését *Ybl* is közli, bár már ő is megjegyzi (i. m. 96.), hogy Schwind sorozata 1868–69-ből való, tehát évekkel későbbi. Viszont a dolognak mégis van valami magja. Schwind 1832–36-ban festett freskóciklust a müncheni Rezidenciába, *Tieck* Phantasusát illusztrálva ismert mesék, történetek egy-egy jelenetével. Ezek között volt egy Meluzina-jelenet is (*Gerhard Pommerans-Liedtke*: Moritz von Schwind; Maler und Poet. Leipzig 1974.). Továbbá a bécsi Opera-foyerban lévő Schwind-lunetták (1864) is adhattak mintát a feladat megoldására. Lotz sorozatából a Szerelmi álom-jelenet Tündér Ilona, Árgirus és a boszorkány alakjával – és Schwind Glück: Armida című operájának illusztrációja Rinaldo, Armida és a fúriák képével. Mindenesetre monumentális falképre fogalmazott, egyetlen mesét több jelenetben illusztráló sorozat valószínűleg Pesten valósult meg először.

39 *Henszmann* i. m. 131.

40 Uo. 132. A lipcei Zeitschrift für Bildende Kunstban (1866, 205.) megjelent Die Wandbilder der neuen Redoutengebäude des Pest című cikkében – amely feltehetőleg *Henszmann* írása – csakúgy, mint a Kunst 1866, 205. oldalon lévő E. H. jelű cikke. 41 *Keleti* i. m. 373.

42 Több hazai tervezett és megkezdett történelmi ciklus ismeretes, amelyek a magyar történelem folyamatát kívánták festményekben feldolgozni, de egy sem nyert befejezést. Ilyen volt Orlai Petrics Soma (*Keserő Katalin*: Orlai Petrics Soma. Budapest 1984, 32.) és Than Mór terve (*Wilhelm* i. m. 1953. 7. és 27.). Kiss Bálint 1847-ben 15 képből álló sorozatra készült, majd 1858-ban 21 képből álló sorozatot kezdett festeni megrendelésre, amit litografáltatni is akart. A sorozathoz 12 vázlat készült el. (*Zádor Anna*: Kiss Bálint 1802–1868. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1952, Budapest 1953, 39. és 41.) Kovács Mihály egy levelében olvassni, hogy történelmi sorozatot tervez (1852 és 1858 között), amelynek első darabja Dobozi-kompozíciója (Kovács Mihály önéletrajza. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, 2005/1978, idézi: *Ludányi Gabriella*: Kovács Mihály. Budapest, 1987), továbbá Sina Simon rendelt hat darabos történelmi sorozatot Barabás Miklóstól 1857-ben, amelyből csak a Lánchíd alapkövetétele valósult meg (*Szovoboda D. Gabriella*: Barabás Miklós. Budapest 1993, 73.). Székely Bertalant egész pályáján nem hagyta nyugodni egy „Magyar Panteon” terve, történelmi képek hosszú sorával (*Doba János*: Néhány gondolat Székely Bertalan történelmi értékeléséről. Szabad Művész, 1955, 398.).

43 *Hofmann, Werner*: Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert. München 1960.

44 *Sinkó Katalin*: A bécsi akadémia hatása a magyar festészetre 1830–1870. (Doktori disszertáció) Budapest 1983, 95.

45 A Magyar Nemzeti Múzeum díszlépcsőházában Lotztól, a mennyezeten: a centrumban a Képzetet (Phantasia) génuszra, körülötte négy sarokképen a Szép iránti lelkesedés, az Ihlettség, a Szemlélődés, a Hagyomány. A kétoldalt elhelyezkedő fekvő téglalap alakú képekben a Tudományok összessége, és minden Művészet jelképes alakjai csoportosulnak. Az oldalfalakon fent körben megszakítás nélkül egymásba folyó 27 jelenet közül Lotztól: A hunok kirajzása Ázsiából; Magyarok az őshazában a táltos regét hallgatják Attila birodalmáról; Magyarok indulása az új hazába; Megérkezés az új hazába; A vérszerződés; Az alpári csata; Árpád a legyőzött fejedelmek hódolatát fogadja; Az ősmagyarok áldozatai; A kereszténység első kihirdetése; Thantól: Géza földművelésre tanítja népét; Vajk megkeresztelése; I. István iskolákat alapít; I. Béla átveszi a bányák aranyából vert pénzt; Szent László átveszi a kereszties hadak fővezérségének kardját; Könyves Kálmán betiltja a boszorkány-égetést; III. Béla bevezeti az írásbeliséget; II. Endre aláírja az Aranybulla; IV. Béla újjáépíti az országot; Nagy Lajos tettei a szellemi és anyagi művelődés érdekében; Hunyadi János fogadja a pápától kapott arany keresztet; Mátyás könyvtárában, tudósai körében; Nádasdy Ferenc pártfogásába veszi Tinódyt; A nemzeti felkeltések és hitviták kör: Werbőczy és Pázmány, Bethlen Gábor; Mária Terézia intézkedései; A Magyar Nemzeti Múzeum alapítása; Pannonia megkoszorúzza a Tudomány és a Művészet génuszát; A Kiegyezés. Az oldalfalakon, a lépcsőfordulónál és a bejáratnál: öt erényalak: az Anyagi jólét, a Szellemi jólét; a Műveltség diadala; a Jövőbe vetett hit; a Honszeretet. (*Ybl* i. m. A Nemzeti Múzeum

falfestményei című fejezet, 113.; *Wilhelm* i. m. 1953, 31–35.; -á-r: Lotz Károly múzeumi falfestményei. VU 1876, 6., 230, 806.) A kifestés levéltári anyagát közli: *Sprenger Mária*: A Magyar Nemzeti Múzeum lépcsőházának díszítése. Mű, 1958, VIII. 2–3. sz. 206.

46 *Zádor Anna*: Pollack Mihály. Budapest 1960, 351.

47 A Nemzeti Múzeumi falfestményekről *Keleti* i. m. 318, idézi: *Ybl* i. m. 11.; *Wilhelm* uo. A kifestés több mint egy évtizedig elhúzódott, így az anyagi terhek nagy részét végül is a magyar kormány-szervek viselték.

48 Az Országos Magyar Képzőművészeti Tanács a kor művészeti életének fontos koordináló szerve művészekből és műértőkből alakult. Célja: a képzőművészeti viszonyok állandó szemmel tartásával a vallás és közoktatási minisztert a képző- és iparművészeti ügyek igazgatásában, és általában a magyar kormányt ilyen kérdésben véleményekkel és javaslatokkal támogatni. Feladata: véleményadás állami megbízásokban, pályázatokban, a kortárs művészeti vásárlásnál, ösztöndíjazásnál, művészeti vállalatok támogatása, oktatás, az alsóbb iskolák ellátása képes iskolakönyvekkel-falittablakkal, múzeumi ügyek általános kérdései. Szakosztályok: festő, szobrász, iparművész, építő. Témánk szempontjából döntő fontosságú intézmény volt. (A Magyar Országos Képzőművészeti Tanács szervezete és működési szabályzata. Budapest 1902).

49 Azon vázlatok magyarázata, melyeket Than Mór és Lotz Károly festészek állami megbízás folytán a Múzeum lépcsőházába készítenő falfestményekhez terveztek. (Múcsarnok, 1868. V. 6. 34–36.) Hasonló szöveges leírásokra a kortárs grafikai műveknél van párhuzam, ahol vagy az allegorikus, aktualizálható tartalom bonyolultsága veszélyezteti a befogadást, vagy hiányos történeti ismeretek feltételezve, ismeretterjesztő jelleggel szükséges a szöveg. (*Basics Beatrix*: Weber Henrik. Sajtó alatt.) Hasonló front, megjelentett programmal több nagyszabású barokk falképnél találkozhatunk.

50 *Hanák Péter*: Osztrák állampatriotizmus a hódító nacionalizmus korában. Világosság, 1978; III., 151.

51 *Pulszky Ferenc*: Eszmék Magyarországi története philosophiájához. Budapest 1880. II. kiadás, I. kiadás: 1838–39.; *Salamon Ferenc*: A nemzeti múzeum falképei és az ősi magyar jellem. A Hon, 1876.

52 *Gratz Gusztáv*: A dualizmus kora. In: Magyarország története 1867–1918. Budapest 1934. I. kötet

53 A program titokzatossága, szimbolizmusa, nemzetfelfogása a szabadkőműves Pulszky Ferenc közreműködésére enged következtetni. Eötvös 1865-ben kidolgozott programjával abban a tekintetben egyezik, hogy művelődéstörténeti szemlélettel közelít a történelemhez. A kiválasztott jelenetek erősen eltérnek.

54 *Ybl* i. m. 115.; A horizontális összefüggésekre már Wilhelm (i. m. 1953.) is felhívta, a vertikális kapcsolatokra Sinkó Katalin utalt (lásd: Művészettörténeti Értesítő XXXV., 1986/3–4.).

55 Cornelius magyarországi hatásáról: *Ormós Zsigmond*: Cornelius. Pest 1857. (Akadémiai székfoglaló)

56 *Killitschka* i. m. 16, 18, 19, 20, 21. tábla

57 A magyar történeti képanyag kidolgozásának feladatát nagyban segítette a sokszorosított grafika, a sajtóillusztráció. Így Kisfaludy Károly Aurórája, ahol „szinte észrevétlenül vetették meg a magyar történelmi festészet alapját”. (*Vaynék Zibolen Ágnes*: Kisfaludy az Auróra képszerkesztője és illusztrátora. Művészettörténeti Értesítő XVI., 1967, 151. és 173.) Sokat emlegetjük e tekintetben Peter Nepomuk Johann Geiger (1805–1880) bécsi mestert többször megjelent nagy hatású illusztráció-sorozatát. A negyvenes-ötvenes években ezzel foglalkozik a Pesti Műegyület ajándék-műlapjainak nagy része, majd a hatvanas években az Ország Tükre, a Napkelet, a Családi Kör című lap.

58 *Lechner Jenő*: A Magyar Nemzeti Múzeum. Budapest 1927; *Ybl* i. m. 116.

59 *Ipolyi Arnold* megnyitó beszéde az 1884. március 9-i közgyűlésén. In: Az OMKT közleményei az 1884. évre. 11. szám, Budapest 1885. 2.

60 „... vajjon csupán és pusztán csak művészetet akarunk-e létesíteni Magyarországon, úgy amint azt a külföld műiskoláiban és életében találjuk ... vagy pedig ezen túl áll-e még magasabb feladat előttünk, hogy a külföldi művirágzás és fejlődés alapján fölemelkedve, e művészetet, úgy mint más népek műfejlődésük legmagasabb fokán, saját vérünkkel és húsunkkal, nemzetivé és magyarrá akarjuk tenni ... mellyel ... belépünk a világ egyéb művelt népei szellemvilágának bármely szerény mértékben gyarapítására, és ezzel nemzeti individualitásunknak érvényesítésére ... kik mint elszakadt ága nemünknek egyedül és részvétel nélkül állunk ... idegenszerű elemekkel nemcsak körülveve, hanem immár túl szaturálva, és hogy nemcsak tengve nemzeti egységünket és létünket fenntartsuk, hanem államilag és a társadalomban, az irodalomban, tudományban és a művészetben is érvényesítsük – a mi nélkül nincs nemzet és nincs nép, mely e névre méltó volna, ... A csekélyebb hiba ... rosszhiszemű fitymálása a hazainak és pöffeszkedés az idegenszerűvel, a kozmopolitizmussal, veszedelmes lehet, a nemzetben hanyatlást és pusztulást idézhet elő.” *Ipolyi Arnold* megnyitó beszéde az 1885. március 8-i közgyűlésén. In: Az OMKT Közleményei 1885. évre. 12. szám, Budapest 1886, 14.

61 *Hans Michael Crass*: Bibliotheksbauten des 19. Jahrhunderts

in Deutschland. München 1976.; *Hamar Pál* véleménye, melyet a budapesti Egyetemi Alap... jogi kérdéséhez előterjeszt. Budapest 1876. 46. A kifestés beosztása a párizsi Pantheon téri Sainte Geneviève könyvtárához hasonló. Az Egyetemi Könyvtár palotája. VU, 1875. 54.

62 A könyvtár homlokzatán: Bibliotheca Regiae Universitatis Hungaricae felirat, lent táblákon allegorikus sgraffitók. Három vörösmárvány tábla: Līteris, Artibus, Vitae felirattal. A torony teteje aranyozott és ezüstözött lángoló hamvverberben végződik, amely a tudománynak soha ki nem alvó lángját jelképezi. Az előcsarnokban Lotztól: hat sgraffitto két-két alakkal, Michelangelo Medici-síremlékeinek mintájára, Homérosz, Arisztotelész, Solon, Cicero és Platon profilképe mellett, könyvekre támaszkodva. Az első emeleti nagyolvasó terem boltíkcikelyeiben húsz allegória: Szobrászat, Építészet, Zene, Festészet, Művészettörténet, História, Bölcsélet, Hittudomány, Jogtudomány, Archaeológia, Szónoklat, Epika, Dráma, Líra, Orvostudomány, Fizika, Geometria, Asztrológia, Geológia, Biológia, Zoológia. A könyvtár külsejére Than Mór tervezett sgraffitókat, kivitelezőjük Teuchert Károly. Ybl i. m. 154–156.

63 *Máté Sándor*: A budapesti Magyar Királyi Tudomány Egyetem Könyvtára 1774–1895. Budapest 1896.

64 A gimnázium dísztermének bejárati falán Lotztól: Pallas Athene lelket ad Prométeusz alkotásának. Az oldalfalakon: Homéroszt ünnepli a görög nemzet; Hektor búcsúzik hitvesétől; Odüsszeusz a phaiakónál. Fölöttük öt lunettában a humaniorák és a testgyakorlás allegóriái. A másik oldalon Than Móról: Coriolanus és a római nők; Cicero és Catilina; Trajanus beszéde katonáihoz. A Budapesti V. kerületi Királyi Katolikus Főgymnasium bemutatója írásban és képen. Közli: *Dr. Corzan Avendano Gábor*. Budapest 1896. A program leírását Ybl E. az Országos Levéltárban még megtalálta (i. m. 158.), itt a VKM irataival elpusztultak. A képek vászonra vannak festve, utólag erősítették őket a falakra.

65 Trefort Ágoston Pulszky Ferencsel, a Képzőművészeti Tanács elnökével bíráltatta a festők programját. Lotz terveit elfogadták, de Thanét kifogásolták. A Lípótvárosi Állami Gimnázium falképeiről. VU 1876. 347.

66 *Kubinsky Mihály*: Vasutak építésze Európában. Budapest 1965.

67 Le temps des gares. Paris 1978. (A Pompidou központ kiállítási katalógusa)

68 A pályaudvar kezesi oldalának várócsarnokában középen a főalon Thantól: A vasút és a forgalom allegorikus ábrázolása. Merkúr, mint a gőz jelképe húzza az istennel megrakott szekeret, akik a vasút különféle funkcióit (más vélemények szerint egyes nemzeteket) személyesítik meg. A kocsi végében Hungária, magyar címerre támaszkodva. Az alsó mezőkben öt kisebb allegorikus jelenet a műszaki foglalatosságok köréből. Lotz Károly az oldalfalakra festett nyolc magas, félköríves záródású falmezőt, bennük a Haladás, a Posta, a Kereskedelem, a Kohászat és a Bányászat allegóriáit. A központi Indóház csarnokai. (Az Indóházi falfestmények. VU 1884. 449.) A képek a II. világháborúban óriási károkat szenvedtek, Gróh István restaurálta őket. Ennek fotodokumentációja: OMF Fényképtár. 43.419-26. Rendbehozataluk óta újra a felismerhetetlenségig elpiszkolódtak.

69 Ybl i. m. 152–166. A programról: 233. 4. jegyzet, valamint *Wilhelm* i. m. 1953. 42.

70 A Várház képei a külső falon: Juno, Jupiter, Ceres, Apollo, Vertumnus és Pomona, a Habsburg és a magyar címer (Tavasz, Nyár, Ősz, Tél. *Zakariás G. Sándor*. Budapest. Budapest 1961. 65. A képeket később áttették kerámiába. *Nikelszky Géza*: A Zsolnay gyár művészete. Pécs 1959. A díszítés a II. világháborúban elpusztult.

71 *Eduard Bitterlich*: A műzsák tánca. Mennyezetkarton a bécsi Epstein palota fogadóterméhez (*Küllišchka* i. m., 40. kép), vagy a szobrászat allegóriájának kartonja a bécsi Heinrichshofhoz (uo. 22. kép). Vö. Than Mór: A Zene allegóriája. Eredeti falképmaradvány a Vigadó díszlépcsőházának falán. 1968. évi állapot. (*Czagány István*: Felelősek vagyunk a pesti Vigadóért. Művészet, 1969. december 2. 15.) *Ludwig Mayer* (Rahl tanítvány) főműve a bécsi Rathaus tanácstermében Bécs város történetének ábrázolásával (1883). (*Ulrike Planner-Steiner*: Das neue Rathaus – ein Bau im Geist seiner Zeit. In: Wiener Rathausbuch. Wien – München 1983. 27. és 119. 200. kép.) E mű Than Mór Nemzeti Múzeumbeli munkájának mind eszméi, mind formai tekintetben közeli rokona.

72 *Christian Griepenkerl*: A Harmónia és a Tudomány, a Zene és a Vendéglátás allegóriája a bécsi Klein palotában. *Küllišchka* i. m. 27–30. kép.

73 *Gelléri Mór*: A magyar ipar úttörői. Élet és jellemrajzok. Budapest 1887. A Scholz Róbert házának külső falán lévő díszítést leverték. Képe az OMF fotótárában, 23. 732. szám alatt.

74 Ybl *Ervin*: Petschacher Gusztáv építésze 1844–1890. MMM Évkönyv, 1950. 180.; *Schauschek Árpád*: Rauscher Lajos emlékezete. Felolvasott a Magyar Országos Rajztanár Egyesület évi közgyűlésén, 1916. április 16., Budapest 1916. 11.

75 VU, 1888. 65.

76 *Keleti Gusztáv*: Schikedanz Albert. VU 1888. 365.

77 *Menráth Péter*: A pesti ferences templom. Műemlékvédelem, 1985. 239.

78 A század második felében igen sok ornamentikával foglalkozó kötet jelent meg, elméleti és gyakorlati művek egyaránt. A két ellentétes szemléletű alapmű: *Gottfried Semper*: Der Stil in dem technischen und tektonischen Künsten, oder praktischen Aesthetik I–II., 1861–63. és *Alois Riegl*: Stilfragen. Berlin 1883. A magyar mesterek gyakorlati munkájukban az alábbi műveket használták: *Owen Jones*: The grammar of ornament... London 1857.; *Guilmard, D.*: Geschichte der Ornamentik. Berlin 1860.; *Möllner, K.*: Systematisch geordnete Ornamentenschnitte classischer Motive verschiedener Stils in der Architektur. Holzminder 1861.; *Kanitz, F.*: Kateschismus der Ornamentik. Leipzig 1870.; *Racinet, M.*: L'ornement polychrome. Paris 1874.; *Pfeifer, H.*: Die Formenlehre des Ornaments. é.n.; *Martin Gerlach*: Die Pflanze in Kunst und Gewerbe etc. Wien 1877.; *Georg Hirth*: Formenschatz. Leipzig 1879. *Libonis, L.*: L'ornement. (700 képpel) Paris é.n.; *Meurer, M.*: Pflanzenformen. Dresden 1885.; *Sales Meyer, F.*: Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik... (300 tábla, 3000 elem) Leipzig 1903.; Hasonló magyar munka: *Benczúr Béla*: A művészi ipar és a dekoratív művészetek stílusa. Budapest 1897.; *Huszka József*: Magyar díszítő stíl. Budapest 1885.; *Uő.*: Magyar ornamentika. Budapest 1898.

79 *Huszka József* kutatásairól már a 70-es évektől írt a sajtó. A nemzeti ornamentikát másutt is megkisérelték létrehozni: *Josef Manes* a jellegzetes csuh elemeket keresi úgy, mint Feszli a magyarokat. Manes a románkori kódex illusztrációkból merít az 1850–60-as években. *Hana Voláková*: *Josef Manes* malíř vzorku a ornamentu. Praha 1981.

80 *Mesterházy Jenő*: A budai királyi palota hajdan és most. Budapest 1929.

81 Az Operaház főbejáratot követő előcsarnokában Székely Bertalantól: a kilenc műza, közöttük nyolc képen 2-2 évődő puttó. Az oldalbejáratok fölötti lunettákban puttócsoportok. A díszlépcsőházban Than Móról kilenc téglalap alakú kép: négyezer három-három muzsikáló puttó zeneszámokkal; a Zene ébredése; Apollon megbűbíti Marsiaszt Midasz jelenlétében; A műzsák megbűbíti a szíreket; a Költészet megdicsőülésének allegóriája. A felső faszalag lunettáiban: Orpheusz felhozza Eurüdikét az alvilágból; Orpheusz halála; A másik oldalon: Hermész átnyújtja Amphiönnek Apollon lantját; Amphiön zeneszóra építi Théba falait; Amphiön szobrának megkoszorúzása; A büfé bejárati fölött egy-egy lunetta Lotztól: az Építészet és a Költészet allegóriája. A büfében Feszty Árpádtól az oldalfalakon kilenc kép: Kágylóbűgös; Madárdal; Nimm-fák tánca; Sappho zenéje; A faun zenéje; Pataksörgödézés; Viharzúgás; Visszhang; Csikagürt (Triton). (Közülük négy darab, az 1, 2, 7. és 8. elpusztult, 1906-ban Ujváry Ignác pótolta őket, és vitte át vászonra.) A tükörmennyezetben Vastagh Györgytől: Dionüszosz neveltetése; Dionüszosz diadalmenete; Dionüszosz ifjúsága, és tizenkét ivmezőben zenélő, táncoló puttók. A királyi szalonban Székely Bertalantól: A négy évszak fent, négy oldalon körbefutó frízként (más néven a Négy elem). A vörös szalon mennyezetén Than Móról: Paris ítélete; A három grácia; A reggel (Flóra, Auróra); és Éj (Luna); Erősz és Psziché. A nézőtérén Lotz Károlytól a kupolában: az Olüposz (A zene apoteózis). A kupolán a karmester feje fölött síkban jelenik meg Apollon, kezében lantjával, körülötte a műzsák, a Hórák, Eősz, Déméter, Rhea, Gea, a második csoportban: Zeus, Héra, Pallas Athéné, Hermész, Hephaisztosz, Arész, Ganimédész, Hébe, Heraklész, Niké, Irisz. A harmadik csoport: Nüx, Hipnosz, Thanatosz, a párkák (moirák), Tükhé, Hádész, Perszephoné, az Erünniszek, Szelené. A negyedik csoport Dionüszosz és köre, Ariadne bacchánsok, bacchánsnők, szatírok, Szilénosz. Az ötödik csoport: Poszeidon, Amphiitrité, Zephirosz, Boreasz, tritonok, néreiszek, tengeri szörnyek. Végül a hatodik csoport: Aphrodité, Erősz, Pszikhé, a gráciák. A színpadnyílás oldalán kör alakú képen arany háttér előtt a Hír, a Dicsőség, a mennyezet hatszögű boltíkcikelyeiben tizenkét zenélő puttó, a királyi páholy fölött puttókarmesterrel. A proszenium-páholy fölött a Komédia, a Trágédia allegóriája, a színpadnyílás lapos mennyezetén háromosztású ivmezőben a Zene, a Tánc, középen a Művészet génusza. A királyi lépcsőházban Kovács Mihálytól 17 lunetta, történelmi, népi és az általában használt hangszerekkel felszerelt puttókkal, középen díjkiosztást ábrázoló jelenet. A galérián Aggházy Gyulától chiaroscuero tájképlunetták. A program eredeti leírása: *Prém József*: A Dalszínház belseje. Koszorú, 1883. november 4., 701–705. A megvalósult program: VU 1884. 616–620. A későbbi változásokról: *Laurisán Lajos*: A Magyar Királyi Operaház. Budapest 1941.; A falképek restaurálásáról: *Medgyaszai István*: A Magyar Királyi Operaház átalakítása. Magyar Mérnök és Építész Egylet Közönyve XLVI. kötet, 45. szám, 1912. november 16., 721. *Medgyaszai* közlése szerint az átalakítások le-tisztították a falképeket, és a nézőtéri csillárt három méterrel feljebb húzták, a kupola jobb megvilágítása érdekében. Az 1984. évi restaurátorok: Németh Gábor, Bozó Pál, Hamvas Gábor, Harb József, Lente István (nézőtér), Pruzdzik József, Lakos József, Kovács Zsuzsa (büfé). *Borsa Miklós*–*Tolnay Pál*: Az ismeretlen Operaház. Budapest 1984.

82 Ybl hagyaték, Egyéb tervek címen. T/9 102 1885. Magyar Országos Levéltár (OL)

83 Ybl *Ervin*: Ybl Miklós. Budapest 1956.

84 ... fájdalommal tapasztalván azt egy nyilvános középületünk kidíszítésénél is az illető intézkedők következetes mellőzését a

hazai művészi erőket, sőt, ha jól van értesülve a Tanács, magánúton, már a Dalszínház kidíszítésénél is idegen erő bízott meg, azon tiszteletteljes javaslatot terjesztí nagyméltóságod elé... e nagy nyilvános épület beldíszítésének tervezésére hazai erők szállításának fel, és úgy a szobrászati, mint a festészeti rész tisztán hazai erők által hajtassanak végre". 1878. október 16. OL, Miniszterelnökségi iratok, K/26 14/1879.

85 A magyar művészek megbízatása érdekében komoly kampány bontakozott ki. Az említetteken kívül a VKM (1879) és Budapest főváros is felirattal fordult a miniszterelnökökhöz ez ügyben. Írataik: OL, Miniszterelnökségi iratok, K26 243, 434, 2248/1879; 1290/1880; valamint a Fővárosi Levéltár (FL), Közmunkák Tanácsa irattára: 2750/1881, kmt. sz. 144/1881; 69/1882. Podmaniczky válasza Tisza 1879. január 14-i leiratára a Dalszínház építési bizottsága nevében: "... az építési bizottság elvili tűzte ki magának, hogy bármely munkát csakis hazai iparosok, vállalkozók és művek által eszközöltessek. Ehhez az elvhez hiú maradt és hiú fog maradni." (1879. január 31.) Az OMKT kérvénye: 1881. december 28. OL, ME K/26/1514 1881/4046

86 Monumentális festészetünkről. (Lotz Károly operaházi freskói.) Keleti i. m. 356.

87 Ybl i. m. 483. lapján közli Lotz és Than megbízásának szövegét, amely a nézőtér programját tartalmazza. Ettől némi eltérés tapasztalható a kivitelezett falképeken. A megbízás keltezése: 1882. június 3-a. Vastagh Györgynek a foyer-ra vonatkozó szerződése a következő: Magyar Kir. Dalszínház építési bizottsága (136. sz. 1882) T. sz. Vastagh György akadémiai festészeti úrnak (Budapest). A m. k. Dalműház építési bizottsága f. é. 120. sz. a. hozott határozatával a társalgó (foyer) mennyezetének műfestészeti munkálatainak eszközölésével t. cz. Uraságotat megbízván van szerencsém a megállapított feltételeket szíves hozzájárulással végeztetnem közölni. Az eszközözendő munkák: 1. A mennyezetet egy nagyobb és két kisebb mezőn Bacchus legendája. 2. A 12 kis boltív mezőn vonatkozások Bacchus legendájára. Az összes festészeti munkák tempera festékekkel eszközözendők. A munkálatok után fizetendő tiszteletdíj a szükséges vázlatok, kartonok és a bevégzett festésért 6000 Ft, azaz hater forinthatban állapított meg. A festési módokatokra nézve megállapított, hogy a színvázlatok megállapításakor a megállapított díjösszeg 20 százaléka-já, azaz 1200 Ft, a kartonok elkészítése után 20%-ja a festés felének bevégeztével 30%, azaz 1000 Ft és a munka teljes eszközölésével az utolsó 30% utalványoztatik. Kelt Budapesten, 1882. nov. hó 4-én, Podmaniczky Frigyes s. k. elnök (Dr. Országh Sándor s. k.) Elfogadom Vastagh György s. k. (Az írat a család tulajdonában. Segítségüket ezúton köszönöm.) Vastagh György életrajza: Képzőművészeti Szemle, 1879, 75.

88 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie című 1871-ben megjelent művét már igen korán tanulmányozták Magyarországon. (Harrach József kritikája a Figyelőben, 1872 októberében, 473.) Péterffy Jenő tanulmánya e tárgybán 1885-ben jelent meg. (Lengyel Béla: Nietzsche magyar utókora. Budapest 1938.) Nietzsche hatására a korabeli magyar szellemi életben Németh G. Béla hívta fel a figyelmet.

89 A párizsi és a bécsi Opera kifestése kétségkívül hatott a pestire, az iniciátor minden bizonnyal ismerte mindkét programot. (A párizsi program leírása: Charles Nattier: Le nouvel Opéra, Paris 1875.) A megfestett jelenetek összevetésekor megállapítható, hogy elsősorban a párizsi program volt az irányadó, amit több azonosság bizonyít, de főleg a megközelítés szelleme rokon. Párizsban az egész európai kultúra és civilizáció képi megjelenítésére vállalkoztak, a zenei vonatkozások előtérbe állításával, mitológiai és allegorikus jelenetek által. A program vezérgondolata tisztelgés a művészetnek és a zenének, a főszereplő Apollón. Az ő alakja jelenik meg az Opera tetején T. Maillot közismert szobrában. Bécsben a kifestés vezérgondolata a zene varázslatos hatalma, melyet elsősorban két zenemű (Mozart: A varázsviola és Gluck: Orpheusz és Euridike) jeleneteivel kívántak illusztrálni. A bécsi program főszereplője Orpheusz. Bár a bécsi és a pesti vezérgondolat nagyjából azonos, mégis tartalmi összefüggés nincs, inkább esetleges és formai kapcsolatokat fedezhetünk fel. (Werner Kültischka: Die Bildungsstättung. In: Das Wiener Opernhaus, 311.; Die Wiener Ringstrasse, Bild einer Epoche. Bd. VIII/1. Wiesbaden 1972.) Azt megállapíthatjuk, hogy Apollón és Dionüszosz filozofikus szembeállításának Bécsben és Párizsban nyoma sincs (Nietzsche szellemében még nem is lehet). A pesti program mindkét elődjénél összefogottabb, egységesebb, a következetesen végigvitt vezérgondolat következtében.

90 A szobrászati dísz domináns eleme Ströbl Alajos Liszt Ferencet és Erkel Ferencet ábrázoló mészköszobrára, valamint az előcsarnok domborművei, amelyek magyar zeneszerzők profilját ábrázolják.

91 Olga Macková: Die Sammlung der tschechischen Malerei des 19. Jahrhunderts. (katalógus) Prága 1980, 21. A prágai Nemzeti Színház kifestése nemzeti tematikájú, az építésével kapcsolatban kibontakozó nemzeti mozgalomról: Josef Mackov és Oscar Teuber írása az Osztár – Magyar Monarchia írásban és képbén. Budapest 1896. Csehország, II. rész, 190, 384.

92 Lotz kupolájának rokonai leginkább Párizsban találhatók meg. Így pl. az operai nézőtér egyik kupolája, Jules Eugén Lenepveau (1819–1898) munkája, amelynek tárgya a Napszakok váltakozása. A lebegő, muzsikáló allegorikus alakok a napot és a holdat állítják

ellentétbe, kétoldalt az alkony és a hajnal. A szalonban Felix Barrias (1822–1907) festett hasonló felfogású mennyezetet, az Olümposz isteneivel. A Théâtre Lyrique nézőtérének mennyezetén M. T. Maillot által festett mitológus kompozíció (1850-es é.), 18. ., ahol a Muzsika génusza áll, a műzsáktól és Apollontól védelmezve. Feltételezhetően a nem sokkal egymás után készült kupolák esetében nem közvetlen átvételtől kell beszelnünk, hanem inkább újfent a stílus által megkívánt klasszikus előképek – ez esetben reprezentatív barokk kupolák – azonos módon való követéséről. (Nattier i. m.; Felix Narjoux: Paris monuments élevés par la ville 1850–1880. Paris 1882.; Charles Saunier: La peinture au XIX^e siècle. Paris, é. n.)

93 Than stílusáról: 1881 tavaszi kiállítás. Képzőművészeti Szemle, 1881. 58. 1. április 5.

94 Szvoboda D. Gabriella: Az Operaház díszítményei. Bp. 1987. Lásd még: MNG Grafikai Osztály 1915–1880–83 és 1915–1802–1860. szám alatti vázlatokat.

95 A megnyitáskor a VU hosszan ismertette az építkezés és a belső díszítés történetét. 1884, 616.

96 Ipolyi Arnold elnöki megnyitói beszéde. Az 1884. március 9-i és az 1885. március 8-i közgyűlésen. Az OMKT 1885. és 1886. közleményei; Ampleos: Ipolyi az Operáról. Budapesti Szemle, 1884, XXXVIII. 447–455.

97 „Nem túlságos követelés-e művészeinktől az kívánni, hogy ketten-hárman ők maguk végezték legyen ad. hoc. rögtönözve az operafestmények alkalmából a magyar mitológiai rendszer megállapításának a gyümölcsözővé tételének nagy munkáját, mely a Magyar Mithológia c. könyv megjelenéséig senkinek, az azóta lefolyt 30 év alatt az összes hazai tudománynak és irodalomnak sem sikerült.” Keleti i. m. 363.

98 Viták e tekintetben más téren is voltak. Feszty Árpád Vörös⁹ marty Csongor és Tündéjét akarta megfesteni a büfőbe, de a bizottság az antik mitológiai tematikával nem érezte összeegyeztethetőnek a költenyét. (VU, 1884, 177.) Az idő és pénzhány mellett ugyanezen okból hiúsulhatott meg Keleti magyar tárgyú tájképeinek megfestése is, amelyet a bécsi Opera császári és császárnői szalonjának mintájára képzeltek.

99 VU, 1884, 638.

100 Az Akadémia dísztermének két végében a szembenálló karzati falakon egy-egy triptichon Lotz Károlytól. A dunai falon (1887–88): Könyves Kálmán, Szent István, Nagy Lajos. István előtt térdel fia, körülöttük főpapok, szerzetesek (Walter és Henrik pannonhalmi magiszterek, Hartwik püspök), Kálmán mellett a pogányságot, a boszorkányüldözést képviselő alakok, valamint Boldog Margit, Rogerius, Temesvári Pelbárt, Nagy Lajos olasz építész, festőművész, papok, szerzetesek veszik körül, középen áll Szent László lovasszobrára. Konkrét személy: Toldi Miklós, Julianus barát, Anonymus, Thuróczi, Spalotai Tamás. A másik oldalon (1891): Mátyás király és a barokk századok. Mátyás körül: Bonfini, Filippino Lippi, Carbo, Galeotto Marzio, Petrus Ransanus; a másik oldalon: Veréb László, Hess András, Vitéz János, Janus Pannonius, Bakócz Tamás, Apór Péter, Beythe István. A bal oldali képrészlet központja Pázmány Péter, Károli Gáspár, Apáczai Csere János, Bethlen Gábor, Lorántffy Zsuzsanna, Kemény János, Heltai Gáspár, Telegdi Miklós, Káldi György, Verbóczy István, Forgách Ferenc, Istvánffy János, Verancsics Antal, Szechenyi Molnár Albert, Dávid Ferenc, Frdósy Sylvester János, Gelei Katona István, Alvinczy Péter, Czeglédy János. A jobb oldali kép közepén: Zrínyi Miklós a költő, Balassi Bálint, Tinódy Lantos Sebestyén, Haller János, Istius László, Ilosvay Selymes Péter, Rozsnyay Dávid, Széchy Mária, Gyöngyösi István, II. Rákóczi Ferenc, Mikes Kelemen, Rimay János, Faludy Ferenc, egy török, Sztáray Mihály, Felvinczy Sándor, Pekry Lőrincé. (Az oldalfalakra tervezett további falképek Széchenyivel és Kossuthal nem valósultak meg.) A kazettás mennyezeten két nyolcszögű mezőben a Tudomány és a Költészet allegóriája, mellettük két-két chiaroscuro nőalak. Az ablakok fölötti lunettában: Természettudomány, mellékalakjai: Kémia, Fizika; Mennyiségtan, mellékalakjai: Csillagászatot jelképező gömb, Földrajz Szépirodalom: mellékalakjai, Dráma, Líra; Történelem, mellékalakjai: Archaeológia, Filológia; Jog- és Államtudomány, mellékalakjai: Oklevéltár, Szónoklattan, az Akadémia osztályainak megfelelően. A programot először Divald Kornél közölte, Az Akadémia palotája és gyűjteményei. Budapest 1917. (magyarító kalauz) munkájában, Dr. Peregrinyi János után, aki Lotz jegyzeti alapján határozta meg a Lotz-kartonokat, amikor azok a Szépművészeti Múzeumba kerültek, ahonnan később a Magyar Nemzeti Galériába jutottak –. Ezen kívül Peregrinyi felhasználta A díszterem falfestményei (Akadémiai Értesítő, 1892, 263–266.) forrást.

101 Divald Kornél i. m. 39.

102 Eötvös programját (Politikai Hetilap, 1865. december 11., 301.) a Képzőművészeti Társulat mint a hazai művészet emancipációjának első nyilvános tényét üdvözl. Köszöni Eötvösnek, hogy a hazai művészet ügyét mellőzhetetlen közügynek nyilatkoztatta. (uo. december 18., 317.) Horváth Mihály a díszítés tervét, amelyet Eötvös megbízásából Skalnitzky Antal készített, 1873. I. 27-én mutatta be. Ugyanezeker alakult meg a kifestéssel foglalkozó bizottság is. (Akadémiai Értesítő, 1873. I. 27, 38.) A 60-as évek végén az idegen művészek megbízása miatt a közérdeklődés az Akadémia

díszítésétől elfordult, és a Vigadóra terelődött, ahol a magyar meseterek sikerének örülhettek.

103 Az Akadémia nagytérmeinek falképeiről és művészi díszítéséről. *Ipolyi Arnold* előadása az Akadémia 1888. V. 6-i közgyűlésén. *Keleti i. m.* 377.

104 Az Ipolyi-féle eredeti program: A nagyterem falfestményei tárgyában a II. osztály által küldött bizottság 1873. május 21-én tartott ülésének jegyzőkönyvében. Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, Kézirattár, RAL 1313/1873.

105 Az Akadémia nagytérmeinek falfestményei. VU, 1883. 813.

106 *Pulszky Károly*: Az Akadémia szerepe a képzőművészetek fejlesztésében. Akadémiai Értesítő, 1892, 339.

107 *Keleti i. m.* 383.

108 Akadémiai Értesítő, 1881. XII. 19. 240., Munkácsy és Ljezenmayer felkérése uo.; Benczúr megbízatásáról: Akadémiai Értesítő, 1883, 162. és VU, uo. Az Akadémia történelmi képeinek kapcsán zajló sajtóvita között egy érdekes felhívás: A fiatal magyar festők magyar jelmeztárat akarnak létrehozni, mert a történelmi képekhez szükség volna rá. Most kénytelenek a lengyel Matejko-féle jelmezekre fordulni. Sok magyar nemesi családnál vannak régi ruhák, különösen Erdélyben. Össze kellene őket gyűjteni. VU, 1884 577.

109 Akadémiai Értesítő 1886. XII. 19., 70., 237.

110 Lotz terve: Levél az Akadémiához. 1886. X. 24., MTA Könyvtára, Kézirattár, RAL 1010/1886

111 *W. Hofman i. m.*

112 *Riedl Frigyes*: Lotz Károly falfestményei. Budapest 1890, 21.

113 *Ybl i. m.* 302.

114 „A Műemlékek Országos Bizottsága 1882. évi jelentései közt a budapesti várbeli főegyházról, ill. a várbeli Szt. Mátyás templomban felépítendő berendezési munkálatokról.” OMF I.T. Budavári Főegyház. Építési Bizottság II. 12-i bizottsági ülés jegyzőkönyve.

115 A templom rendbehozatalának előkészítő munkálatairól és az azt kísérő vitákról: *M. Takács Marianna*: A budai Mátyás-templom. Budapest 1940.

116 Az Építési Bizottság összetétele bár változott, de lényegében végig az alábbi tagokból állt: Havas Gábor (elnök), Bogisich Mihály, dr. Czobor Béla, dr. Forster Gyula, Hampel József, Kurucz Vilmos, Lers Pál, Mátyás Hugó, Pártos Gyula, Schulek Frigyes, Steindl Imre, Szalay Imre, Zsigmondy Gusztáv (az OMKT elnöke), Gerlóczy Károly (I. alpolgármester), a Képzőművészeti Tanács tagjai közül: Kausser János, Medvey Zsigmond, Vidéky János és Zichy Antal. Hír a Mátyás templom rendbehozatalára küldött bizottságról. VU, 1884, 741., és a bizottsági ülések névsoraiból.

117 *Entz Géza*: A Mátyás templom és a Halászbástya. Budapest 1986, 32.

118 Tájékoztató észrevételek a budavári főegyház belső felszerelésére vonatkozó költségek előirányzatához. (Budapest 1891. március 12. *Schulek Frigyes* ép. tan. levele 714. oldal, 1890/3. OMF I.T) Schulek ebben a levelében terjeszti elő az egész programot. A festés elhagyása a májusi bizottsági ülésen is felmerül, de egyes bizottsági tagok pl. Zichy Antal és Szalay Imre — Schulek mellé áll. A régi templom bontásakor a karzatnál a főszentélyben középkori díszítőfestésre bukkantak. (VU, 1874. V. 10., 311.) A festészeti maradványok akvarell másolatai: BTM Kiscelli Múzeum ltsz.: ...

119 Építési Bizottság 1891. II. 12-i bizottsági ülés jegyzőkönyve és uo. 1891. V. 5-i ülés jegyzőkönyvében Lers Pál ellenőr februári jelentése az elvégzett munkáról. (Országos Műemléki Felügyelőség. Levéltár.)

120 A festészeti albizottság: Bogisich Mihály (elnök), dr. Czobor Béla, Kurucz Vilmos, Schulek Frigyes és Székely Bertalan. Építési Bizottság 1891. X. 15-i ülés, 29. sz. jegyzőkönyv (OMF, I.T)

121 A templom falain talált festészeti nyomok elegendők annak bizonyítására, hogy a falak már a 13. században is festve voltak, de nem elegendők egyetlen kép tartalmának felderítésére sem. Kurucz plébános indítványa: a készülendő festmények mind magyar tárgyúak legyenek. A festészeti albizottság ezt elfogadta, majd megtárgyalták a programot (33. sz. jegyzőkönyv az 1891. X. 29-i ülésről, 776. OMF I.T). A program a torony keleti falán Székely Bertalantól: Mátyás címer, Mátyás profilképe, mellette két páncélos vitéz; az előcsarnok oldalfalán feliratok, amelyek az egyes képek rendeltetésére vonatkoznak; a NY-i kapu két oldalán angyalok. Loretói kápolna: külső falán Szűz Mária Magyarország patrónusa, bent az ajtó fölött a loretói ház átvitele; az oldalfalakon Mária monogramjával repülő fehér galambok és angyalok medaillon-képe; a mennyezet boltícképeiben négy mezőben két-két angyal, kezükben szalagon Mária dicsérete. Déli mellékhajó: a Mária-kapu fölötti első falszakaszon medaillon-képekben a rózsafüzér legenda-sorozata, amely a nyugati falakon folytatódik. A rózsafüzér felosztása szerint három részben öt-öt képcsoport: a szent olvasó örömdíszes titkai: Krisztus gyermeké; fájdalmas titkai: Krisztus kinszenvedése; dicsőítő titkai: Krisztus feltámadása. Lotz Károlytól: a nagyablakok mellett kettőssel hat képen Szűz Mária litániájának invokációja; Szent Imre kápolna (Assisi Szent Ferenc, Buda patrónusának kápolnája): három jelenet Székely Bertalantól: közepén Krisztust saját szemével meg látó Szent Ferenc; délen a Stigmatizáció; északon a Szentbeszéd a madarakhoz. A Szent László kápolna északi és keleti falán Lotz Károlytól: Székér vízi Szent László tetemét Nagyváradra; Szent László tetemének kiemelése: Eskiütéssel Szent László sirjánál; A cser-

halmi ütközet; A váradai templom alapítása; Szent László a sziklából vizet fakaszt. Az emeletre vezető ajtó fölött: Agnus Dei; az északi mellékhajó torony melletti boltszakaszának északi falán: Szent István a Boldogságos Szűzhez folyamodván Konrád seregei visszatérnek; Nagy Lajosnak álmában a Szűz diadalt ígér, ha képét zászlajára tűzi és Zellebe zárandokol; Buda visszafoglalásakor a töröktől befalazott Mária-kép újra láthatóvá válik. A Béla-torony alatti egykori keresztelő kápolna északi falán az 1456. július 21-i nándorfehérvári győzelem emlékére hármasképen Kapisztrán az ostromlókkal; III. Callixtus pápa a győzelem emlékére elrendeli a déli harangszót; Hunyadi János a győzelem kihirdetésekor; a keresztelő kápolna fölött a Szent Lélek képe, a Mátyás-toronyban Székely Bertalantól: Segítő Mária. A sekrestye felett a máltai lovagok oratóriumának keleti falán: I. Ferenc József és Erzsébet királyné koronázása, a Szent István kápolna nyugati és déli falán (Garai Kápolna) Székely Bertalantól: Szent István kihirdeti a kereszténységet; fölötté Szent István Mária védelmébe ajánlja Magyarországot; Szent István fiát tanítja; Szent István alamizsnát oszt; a pogányság felett diadalmaszkodó Szent István, fölötté angyalok Szent István sirjánál; a Szent Jobb megtalálása; Szent István sirjánál csodák történnek. (Ez utóbbit 1960–69-ben Patay László rekonstruálta grisailleban.) *Dr. Nemes Antal*: A Nagyboldogasszonyról elnevezett budavári főtemplom története és leírása. Budapest 1893. A falképek a II. világháborúban nagyrészt elpusztultak. A teljes megújítást 1954-ben Zádor Mihály végezte. Az 1960–69-es restaurálási munkákat Illés János, Lente István, Dénes Jenő, Borzsák Jenő, Bujdosó Anna, Reizinger Márta, Rády Ferenc restaurátorok végezték. *Entz i. m.* 47.

122 A budavári főegyház Építési Bizottság 1891. november 20-i ülésének jegyzőkönyve, 38. sz. (OMF I.T)

123 *Pevsner* írja a 20. századi testületekről, de szavait a 19. századakra is nyugodtan alkalmazhatjuk: „A huszadik században ilyen nagy testületek foglaltak el a Suger-k, Medicis, XIV. Lajosok egykori helyét, és ez igen jelentős tény. Ha ugyanis bizottságok által képviselt testületek működnek ... az esztétikai eredmény szükségképpen a bizottság legalacsonyabb közös nevezőjére zuhan, és még ahol nincs is így, ott sem lesz egyéni. Az egyéni műpártoló valószínűleg bátrabb, és jobban bízik az építésben (festőben), mint egy bizottság. Igen ritka az az eset, ahol a bizottság élén olyan ember áll, aki született műpártoló, és ráadásul megvan az az adottsága, hogy meg tudjon győzni és magával tudjon ragadni egy fafejű bizottságot. *Nikolaus Pevsner*: Az európai építészet története. Budapest 1974, 433.

124 *Gerecze Péter*: A pécsi székesegyház, különös tekintettel a falfestményekre. Pécs, 1891

125 VU, 1884. 788.

126 *Ybl i. m.*: A Kúria és a pesti Országház mennyezetképei című fejezet, 335.

127 *Vámos Ferenc*: Az első pesti Országház tervezésének előkészületei 1835–1844. Művészettörténeti Értesítő XII. 1963, 38.

128 VU, 1884. 161. és Az új Országház belseje. uo. július 27. 397.

129 Az elkészült színvázlatokról lásd Steindl Imre levelét Tisza Lajoshoz. Országház, Oklevéltár 271/1894. Az Országház lépcsőházában Lotz Károlytól: Magyarország apoteóza, a Törvényhozás apoteóza (az 1222-es Aranybulla); Magyarország és a társországok címere. Főemeleti tanácssterem: a tükörmennyezeten a Bölcsesség, Erélyesség allegorikus képe (olajképek vászonra, utólag beépítve); az étterem északi falán Körösfői-Kriesch Aladár: Halászat a Balatonon a XV. században; déli fal: Bölényvadászat (Ételek megemlékeztet Budát); az étterem főfalán Spanyi Béla: Magyarországi várak: Vajdahunyad, Árva vára, Visegrád, Trencsén, Clissa (Horvátországban). (Az 1901-ben készült freskók a II. világháborúban elpusztultak, 1984-ben rekonstruálta őket Patay Ferenc) A tájképsorozat lezárása kétoldalt Stein Jánostól szőnyegszerű dekoráció fegyverekből, címerekből cartouche-ok; az étterem kazettás mennyezetén Tardos Krenner Viktor: Aratás, Bőség, Szűret allegóriája; Képvisezőház, társalgó: Vajda Zsigmond: Csodaszarvas, Attila kardja; Buda halála; Emese álma; Felsőházi társalgó: uő.: Szent László megtalálása az embervész elhárító gyógyfűvet; Könyves Kálmán eltölti a boszorkányégetést; Szent István fogadja a papától küldött koronát; a Szent Kereszt apoteóza; Mátyás az igazságos; Nagy Lajos elrendeli a kassai dóm építését. Képvisezőházi ülésterem: Vajda Zsigmond temperái: Az 1848-as törvények kihirdetése; az 1867. évi koronázás; a két ülésterembe vezető lépcsőházak és a díszemelet tükörmennyezete: Vajda Zsigmond: Igazság, Történetírás, Hazaszeretet, Egyházjog allegóriái, Felsőházi ülésterem: Janttyik Mátyás: Az Aranybulla kihirdetése; Vitam et sanguinem; Delegációs terem és folyosója: Dudits Andor: I. Ferenc József 1867-es koronázási kardvágása (ez a legnagyobb méretű kompozíció). Folyosó: a minisztériumok allegóriái; Honvédelem, Vallás- és közoktatás, Igazságügy, Földművelés, Ipar, Kereskedelem. Az elnöki hivatal nagytérme (1929-ből) négy kormányzó képe, egy átfestve. Az elnöki fogadóterem főfalán Munkácsy: Honfoglalás. *Zámborszky Ilona*: A magyar Országház. Budapest 1937, 95–104.

130 Az állandó Országház Budapestén. Budapest 1896. *Dömötör István*: Az új magyar Országház falfestményei. Művészet, 1902. 153.; *Zámborszky i. m.* 95–115. A program szerzőjére eddig sehol sem találtunk utalást. A kifestés több évig húzódott.

- 131 A Magyar Mérnök és Építész Egylet már az indulásnál kérelmezte, hogy az állandó Országház tervezési pályázatán kizárólag magyarok vehessenek részt. (Miniszterelnökségi Iratok, K 26/1514. 1881/597 és 2094. irat. Országos Levéltár)
- 132 Ybl Ervin úgy véli, inkább Székely Bertalan volt hatással Lotzra (i. m. 288.) Ha nem kizárólagosan a Mátyás templombeli munkákra figyelünk, hanem a megelőző éveket is figyeljük, úgy tűnik, a helyzet fordított.
- 133 Székely Bertalan nagy mennyiségű vázlatát őrzi az MNG Grafikai osztálya. Pontos azonosításuk, feldolgozásuk még hátra van.
- 134 Székely Bertalan válogatott művészeti írásai. Szerk.: Dr.

- Maksay László. Budapest 1962.; Szunyogh Farkas: A kecskeméti falképek. Magyar Művészet, 1935. 203.; Dobai János: Néhány gondolat Székely Bertalan történeti értékeléséről. Szabad Művészet, 1955. 12.; Dobai János: Székely Bertalan művészeti arculatának kialakulásáról. Művészettörténeti Értesítő V. 1956. 97–115.; Pataky Dénes: Székely Bertalan rajzai. Művészettörténeti Értesítő IV. 1955. 252.
- 135 Hofmanni. m.
- 136 Hanák Péter: Magyarország a Monarchiában. Túlsúly vagy függőség. In: Magyarország a Monarchiában. Budapest 1975. 289.
- 137 Keleti i. m.

ALLGEMEINER ÜBERBLICK DER BUDAPESTER WANDMALEREI VON 1863 BIS 1900

Die ungarische Wandmalerei des vergangenen Jahrhunderts bildet zwar einen repräsentativen Teil der sich in jener Zeit entfaltenden Kunstentwicklung, doch ist sie ein verhältnismäßig vernachlässigter Zweig der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung. Ohne ihre Kenntnis könnte eine ganze Zeitperiode nur lückenhaft beurteilt werden. Die Erschließung ihrer Geschichte ist besonders interessant, da sie sich mit der Herausbildung des institutionellen Hintergrundes unseres Kunstlebens verschmilzt, der sich — unter anderen — durch die von der Wandmalerei erhobenen Ansprüche angespornt und motiviert organisierte.

Diese in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Budapest aufblühende Kunstgattung knüpft sich an die mit dem Historismus erscheinende große europäische Modeströmung der Wandmalerei organisch an, von der sie eine individuelle Eigentümlichkeiten aufweisende örtliche Sprosse ist. Diese bewegungsartige bildkünstlerische Tätigkeit dauerte etwa 40 Jahre lang und wurde hauptsächlich auf die Hauptstadt konzentriert. Sie tauchte beinahe ohne eine Vorgeschichte, überraschend auf; sein Zustandekommen wurde von den das Kulturleben bewegenden Politikern und Intellektuellen wirksam unterstützt. Seit dem Reformzeitalter ist die Entwicklung des Kunstlebens in Ungarn eine politische Frage, deren Triebkraft sich aus einem wichtigen Element, aus dem „Überholungskomplex“ ernährt, das heißt aus dem allgemeinen Wunsch, daß wir in die Reihe der Kulturnationen Europas treten können. Zur gleichen Zeit kündigt die Erschaffung einer selbstständigen, von Wien unabhängigen Kulturexistenz auch die politische Unabhängigkeit an. Das Malen der öffentlichen Gebäude schmückenden Wandbilder wird also zu einer „Mission“, da es die politische und wirtschaftliche Entwickeltheit der Gesellschaft beweist und den ungarischen Meistern die Gelegenheit bietet, daß sie ihre Fähigkeit, den Wettkampf mit den bis dahin hier wirkenden österreichischen Künstlern aufzunehmen, bezeugen. Es sind die Wandbilder der ungarischen Meister, wodurch das Kunstprogramm des Reformzeitalters — die nationale Schule — verwirklicht wird.

Die bildende Kunst, welche viele Jahrhunderte lang vernachlässigt war, sollte in Pest beinahe vom Nichts neugeschaffen werden und die Einbürgerung der Wandmalerei in der Hauptstadt ist zu einem Hauptproblem der kunstschaftenden Bestrebungen geworden. Nach den in akademischem Geiste entstandenen Normen ist sie die Kunstgattung höchsten Ranges, welche die sich in der Tafelmalerei entfaltenden historischen Tendenzen am würdigsten darstellt. Gleichzeitig kommt ihr im öffentlichen Leben eine größere Rolle als all den anderen Werken der bildenden Kunst zu, da sie die Ideale und Morale der bestellenden Gesellschaft oder die jeweilige offizielle Ideologie mit großer Wirkung der breiten Öffentlichkeit vorlegt. Dies hat die Aufmerksamkeit des staatlichen Mäzenatentums schon von den Anfängen an auf diese Kunstgattung gelenkt und diese Repräsentations- und Propagandamöglichkeiten sind bald in großem Maße in Anspruch genommen worden. Mit Berücksichtigung eben dieser determinativen Tatsachen befaßt sich der vorliegende Aufsatz in erster Linie nicht mit Stilproblemen, sondern mit der Frage, wie weit es gelungen ist, den ideel-

len und moralischen Inhalt zum Ausdruck zu bringen, für dessen Darstellung der Auftraggeber und der Künstler die Durchführung der Werke unternommen haben.

Die Mode des Malens von Wandbildern ist von Wien nach Budapest durch Vermittlung von zwei jungen Meistern, Mór Than und Károly Lotz, die ihre Studien an der Akademie des Wiener Professors Carl Rahl fortgesetzt haben, hinübergekommen. Lotz hat an den Wiener Wandmalereiarbeiten seines Meisters teilgenommen, sein Name ist auch in der österreichischen Kunstgeschichte in Evidenz vermerkt. Beide Künstler haben die Bestrebungen von Rahl angenommen, der, die Krise der Kunst des Jahrhunderts fühlend, zwar auf andere Weise, aber mit der gleichen Berufung und Ungeduld, wie die größten französischen Zeitgenossen, neue Wege zur Erneuerung der „Weltkunst“ gesucht hat. Später haben sich den Meistern Than und Lotz mehrere Pester Maler angeschlossen, von denen der bedeutendste der Piloty-Schüler Bertalan Székely war. Unter den Künstlern, die die Budapest Wandmalerei gefördert haben, waren diese drei die Wichtigsten.

Mit der Angelegenheit der Bestellungen haben sich verschiedene Körperschaften und Ausschüsse beschäftigt, wo sehr oft eher die Beamten, in Kunstfragen äußerst unerfahrene Vertreter der Stadtverwaltung ihre Stimme hören ließen. Auch das Konzept dieser für die öffentlichen Gebäude geplanten Wandmalereizyklen wurde von diesen Kommissionen ausgearbeitet, worüber die Presse regelmäßig berichtete. Diesen Pressemitteilungen hat das Publikum mit regem Interesse gefolgt, es ist aber wohl wahrzunehmen, daß sich auch die höchsten Regierungsorgane mit den Arbeiten befaßt haben. Über einige größere Aufträge hat der Ministerpräsident selbst die Aufsicht geführt.

Der Weg von vier Jahrzehnten kann in drei Etappen umrissen werden: anhand der bildlichen Darstellung des Zusammenhanges zwischen Ursprungsmythos, Europäisierung und nationalem Berufsbewußtsein wird in der ersten Phase (1863–1880) die Einheit der sich im Reformzeitalter entfalteten Kultursphäre durch den Ideengehalt und die Formgebung veranschaulicht. Im Jahre 1865 hat das plötzliche, schlagartige Erscheinen in Pest des sowohl in Bezug des Inhalts als auch der Form monumentalen Akademismus in den an die Kleinlichkeit des Biedermeier gewöhnten künstlerischen Kreisen mit elementarer Kraft gewirkt und einen gewaltigen Anstoß für die weiteren Bestellungen von Wandbildern gegeben.

Das erste ausgemalte öffentliche Gebäude in Pest war ein Tanzpalast, die neulich gebaute Pester Redoute, auf deren Wände der enthusiastische Zeitgeist ein monumentales historisches Werk zu sehen wünschte. Dieser sonderbaren Erwartung haben die Wandbilder der beauftragten Meister, Than und Lotz, geglückt entsprochen, da sie an den Wänden des Prunktreppenhauses die Szenen eines Märchens über den Königsohn Argirus und die Feekönigin Ilona verewigt haben. In der Wirklichkeit ist dieses Märchen eine mittelalterliche europäische Geschichte, welche aber von den Zeitgenossen als eine ursprüngliche ungarische Sage gedeutet wurde. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist dieser vom Anfang bis zur Mitte

der 1860er Jahre angefertigte Märchenzyklus der erste in dieser Kunstgattung in Europa. Die Besonderheit des Werkes besteht darin, daß die asiatischen Märchenfiguren von den Göttergestalten der griechischen Mythologie und den Figuren der germanischen Sagenhelden verkörpert werden, woraus man unwillkürlich daran denkt, daß sich das asiatische Ungartum erfolgreich zu Europa assimilierte, während es aber auch hier sein uraltes Antlitz bewahrt hat. So ist das Werk eine mit visuellen Mitteln verwirklichte Wiedergabe einer romantischen Vorstellung.

Nach dieser großangelegten Veranlassung ist ein prachtvolles Ensemble der heimischen Geschichte dieser Kunstgattung im Ungarischen Nationalmuseum angefertigt worden. Diese das Prunktreppenhaus verzierende Bildreihe schöpft ihr Thema aus der ungarischen Geschichte, wobei sie einen der Funktionen des Museums entsprechenden bildungsgeschichtlichen Anlaß aufweist. Das Dekorationssystem ist eine Erneuerung in der ungarischen Kunst, eine auf philosophischen Basen liegende ideelle Konstruktion. Der Leitgedanke der Zeit ist durch Zusammenhänge von abstrakten Allegorien und konkreten historischen Szenen ausgedrückt; seit seinem Herausströmen aus Asien wird das Ungartum unter der Leitung des Adels und durch die Annahme des Christentums immer mehr zivilisiert. Eine merkwürdige Abweichung von den ähnlichen österreichischen Zyklen zeigt sich darin, daß solange dort die Geschichte des Staatswesens und der Dynastie von Österreich dargestellt werden, wird bei uns das Ethnikum zum Träger der Geschichte. Die Anordnung und die philosophische Annäherung weisen auf den Einfluß von P. v. Cornelius hin, mit welchem Than, Initiator des Museumsprogrammes auch eine persönliche Bekanntschaft in Rom schließen konnte.

Die Museumswandbilder sind in der gleichen Auffassung und Qualität und in demselben Stilkreis zustand gekommen, wie im allgemeinen die Wandbilder der ähnlichen Institutionen von anderen Großstädten in Europa konzipiert worden sind. Dies war das deklarierte Ziel der Künstler sowie auch ein fester Wunsch des Auftraggebers. Durch diese Wandbilder ist die ungarische Kunst mit dem Westen in Gleichklang gekommen, was vielleicht seitdem in keiner Kunstgattung wieder verwirklicht werden konnte. Sie nach der europäischen Mode richtend versucht der Zyklus des Museums eine nationale Schule zu schaffen.

Infolge der veränderten historischen Verhältnisse wandelt sich der ideelle-moralische Inhalt, der bis dahin eine hochwertige ideologische Basis für die Wandbilder abgab, in der zweiten Etappe, in den 80er Jahren um. Der völkische Gedanke wird langsam von negativen Zügen durchwoben; die Werke werden nach und nach in den Dienst der amtlichen Politik gestellt. Ihr würdevoller Akademismus wird allmählich mit eklektischen Elementen durchtränkt, indessen aber auch die Keime der modernsten malerischen Bestrebungen in Erscheinung treten.

Budapest ist dieser Zeit zu einer wahren Weltstadt geworden, wozu natürlich auch die in einem phantastischen Tempo aufgebauten öffentlichen Gebäude beigetragen haben. Für die repräsentative Dekoration dieser Gebäude sind die Fresken unentbehrlich geworden. Die Wandbilder sind in einer unglaublich hohen Anzahl, während einer sehr kurzen Zeit gemalt worden; ihre Zahl läßt sich auf mehrere Dutzende schätzen und viele von ihnen sind zur gleichen Zeit ausgeführt worden. In dieser Zeit haben der Ostbahnhof, die Universitätsbibliothek, die Kunsthalle, die Kirche im Stadtviertel Franzstadt, der Burggartenbasar, das Gymnasium im Stadtviertel Leopoldstadt, das Neue Stadthaus, eine Reihe von Privatpalästen, das Kasino, die Börse usw. ihre großartigen, repräsentativen Dekorationen erhalten. In Serien treten die figurale Bilder begleitenden Allegorien mit modernem Inhalt auf, die die Dampfenergie, die Telegraphie, den Journalismus, die Photographie usw. symbolisieren. Ihr Erscheinen folgt den alten, sich gut bewährten, aber nach einigen überdrüssig gewordenen, schablonenhaften, antikisierenden Klischees.

Das Hauptwerk dieser Zeitperiode ist die Bildreihe des Opernhauses, welche anhand der im mythologischen Gewand dargestellten Gegensätze der apollonischen und der dionysischen Musik das Erwachen und den Sieg der Musik verbildlicht. Es sind viele, die behaupten, daß die Ausmalung schöner ist, als diejenigen der Wiener und Pariser Opernhäuser, die als Vorbild zu diesem Freskenzyklus dienten. Die Vernachlässigung der nationalen Thematik hat nach der Vollendung des Werkes prinzipielle Debatten erregt, da viele den Kosmopolitismus der Bilder zwar für einen Beweis unserer Entwicklung halten — und in der Tat ist er es auch — aber einige engagierte Intellektuellen beharren sich auch weithin bei der nationalen Schule, die sie zu dieser Zeit in erster Linie im Inhalt zu erfassen glauben. Die Schwierigkeit liegt hauptsächlich darin, daß es eigentlich niemanden gibt, der wüßte, was unter dem Begriff „Nationale Schule“ zu verstehen ist. Dazu fehlt ein prinzipiell-ästhetisch ausgearbeiteter Hintergrund mit einheitlicher Ideologie. Unter dem Vorwand des Problems der Kunst erschließt diese Polemik sowohl die Zusammenhänge als auch die Gegensätze der Verbürgerlichung, des gesellschaftlichen Fortschrittes und der nationalen Bestrebungen.

In der dritten Etappe erfüllt die Wandmalerei der 90er Jahre schon keine „Mission“ mehr, das heißt, ihre Aufgabe wird nicht mehr darin bestehen, die Zivilisiertheit der Nation zu beweisen, sondern sie soll die zu der Zeit des Jubiläums der tausendjährigen Staatsgründung vorherrschenden Großmachtsträume auf die Wände der verschiedenen öffentlichen Gebäude projizieren. Zu dieser Zeit sind die Freskenreihe der Akademie, der Matthias-Kirche und des Parlaments ausgeführt worden. Alle drei Werke repräsentieren mit den Bildern der ungarischen Geschichte; in diesen Zyklen ist es zu bemerken, daß die bewegungsvollen, figuralen, historischen Szenen erstarren und sich zu statischen Allegorien formen. Die dramatische, genrehafte Auffassung überläßt ihren Platz den dekorativen Tableaus. Die sich kontinuierlich entfaltende allegorische bildliche Sprache wird überall vorherrschen und am Ende des Jahrhunderts werden unsere Maler beinahe ausschließlich Apotheosen malen.

Aus dem Geist des Zeitalters folgend tritt der Inhalt sakralen und weltlichen Charakters auf den Bildern unserer Kirchen immer verflochtener auf, auch auf den geweihten Stellen stehen Historienbilder. Die Historien gemälde, die auch die Funktion der Heiligenbilder übernehmen, stellen die auf europäische Verbindungen hinweisenden Ereignisse der ungarischen Geschichte mit Vorliebe dar.

Auch die die figuralen Kompositionen begleitende reiche Ornamentik ändert sich während der vierzig Jahre stets. Anfangs werden hauptsächlich die Verzierungen der gesamteuropäischen Formenschatzes, in erster Linie die Motive der Neorenaissance angewendet, aber es entsteht ein System, welches versucht, die ungarischen folkloristischen Motive zu verwenden und im Keime tritt jene folkloristische Ornamentwelt auf, welcher im 20. Jahrhundert eine so bedeutende Rolle zukommen wird. An gewissen Stellen ist die Metamorphose der klassisierend-historisierenden Ornamentik anders geartet; hier sieht man die Anfänge des Jugendstils sich entfalten.

Die akademisierende Wandmalerei des ausklingenden Jahrhunderts verliert schon ihre progressiven Elemente. Ihre Geschichte zweigt sich hier in zwei Richtungen ab; in der einen Richtung lebt die Wirkung des Akademismus beinahe bis zu unseren Tagen weiter, in der anderen nimmt sie wieder progressive Elemente auf; sie erneuert sich im Jugendstil und in der die verschiedenen Ismen übernehmenden Auffassung.

Zum Schluß soll noch erwähnt werden, daß auch die späten als zu überheblich erscheinenden Bildserien Werte in sich getragen haben. Sie machen dem Publikum die Anwendung der monumentalen, bildkünstlerischen Repräsentation angewöhnt, welche der Weltstadt-Hauptstadt würdig ist, und erfüllen den alten Wunsch: bei den großangelegten Bestellungen kommen schon ausschließlich ungarische Meister in Rede.

IVÁNYI GRÜNWALD SAJÁTKEZŰ ÉS HAMISÍTOTT KÉPEIRŐL

A Magyar Nemzeti Galéria Bíráló Bizottsága elé az elmúlt évtizedekben számos olyan festmény került, melyek eredetiségénél erős kételyek merültek fel. Kutatásaink során ezekkel a problémát okozó képekkel foglalkozva nyilvánvalóvá vált, hogy jó ideje nagymérvű hamisítási tevékenység folyt. Kommerciális célból nagyhírű mesterek stílusát utánozva olyan képeket hoztak forgalomba, számunkra eddig ismeretlen festők, melyeket hamis szignóval láttak el. Mindez a bírálati munka során merült fel.

A felszabadulás utáni Bíráló Bizottság — amely azt megelőzően is a Szépművészeti Múzeumban működött —, a behozott képeket a hetenkénti díjmentes zsűri során bírálta el. A múzeumi munkáról a közönség értesült, s hétről hétre nyújtották be meghatározásra a képeket. A Magyar Nemzeti Galéria megalakulása után (1957) a magyar képek már ott kerültek bírálatra, az új intézményben.

A bírálati gyakorlat kezdetben abban merült ki, hogy a behozott tárgyat adataival felvették a bírálati könyvbe, majd beírták a zsűri véleményét, amit azután a beadóval szóban közöltek. Mind a bírálat, mind a kutatómunka szempontjából a régóta felvetett óhaj — a kartonrendszer létesítése — sürgetésünkre 1972-ben megvalósult. Azóta kartonra kerülnek a műtárgyak, a kutatómunka szempontjából minden fontos adattal együtt. Míg kezdetben csak a biztos — és az elutasított, hamis képek esetében — történt fotózás, a volt királyi várba költözés után ez a munka már kiterjed valamennyi műtárgyra.

A felszabadulás utáni első időszakban a munkát megkönnyítette a bizottságban részt vevő idősebb kollégák szakértelme, mindenekelőtt Genthon István magasabb szakmai tudása, mindnyájunk számára nélkülözhetetlen anyagismerete, tapasztalata. A hamisítások terén is nagy segítséget nyújtott. Egy évtizede azonban igen nagy mennyiségű hamis képpel foglalkozott a zsűri, így felmerült a további feltárásmunka szükségessége. Sajnálatos tény, hogy mivel a teljes adatfelvétel, fényképezés csak viszonylag későn indult meg, így az előző időszakban számunkra fontos évek, információk estek ki. A jelenlegi kartonrendszer lehetővé teszi az adatok visszakeresését, s így derülhet ki pl. hogy ugyanaz a kép más tulajdonossal, esetleg más szignóval ismét előkerül.

A legtöbb hamis képet Iványi névvel hozták a Bizottság elé, de tapasztaltuk és köztudott volt, hogy a hamisítások erőteljesen folytak egyéb mesterek rovására is. A Bírálati csoporthoz az elmúlt évtized alatt igen sok kép került megbírálásra. Ezek között feltűnően nagy volt az Iványi képek behozatala. Ez a tény vezetett azután arra a gondolatra, hogy általában a hamisítások kérdését, de közelebbről a második világháború időszaka előtti műkereskedői tevékenységet vizsgáljuk.

Már a század első éveiben is felfigyelték olyan jelenségekre, hogy a hamis képek terjesztésével a közönség ízlését rontják és a tisztességes műkereskedelmet megkárosítják. A Művészetben 1904-ben megjelent cikk arról értesít, hogy Budapesten „képgyarak ontják a gatra, dilettáns képeket, azokat Pesten és vidéken értékesítik a házaló ügynökök. Mivel a közönség ízlése, művészet iránti érdeklődése gyenge, önállóan nem sok ember képes

eligazodni a művészi produktumokat illetően. Elmarasztalóan írják, hogy az egy-egy városban rendezett tárlaton éppen a zugkereskedelemből származó képkiállításban gyönyörködhet a közönség”. [1]

A közönség érdekében emeli fel szavát Lázár Béla már előbb is, amikor a kereskedő ízlésének neveléséről ír. [2] Megjegyzi, hogy a hamisított mesterek mindegyike népszerű volt már, sikereikről a sajtó útján a közönség tudomást szerzett, kifizető volt tehát a hamisításuk. Egy cikk a műalkotást mint árut tárgyalja. [3] A műalkotás nemcsak látványosság, hanem áru is — figyelmeztet a cikkíró —, a művészet befolyásolja a művész életkörülményeit. Tenni kell azért, hogy a művészek boldogulhassanak, ezért kell a műkereskedelem. A közönség figyelmének felkeltése érdekében dicsérettel említi a Könyves Kálmán cég kiállítását, nagy mesterek színes, jó minőségű nyomataival, mely a közönség művészetre nevelésének fontos eszköze.

1909-ben már a hamisításokról esik szó. [4] Értessülünk, hogy ismételten nagyszámú „értéktelen és kontár” hamis kép kerül Pesten forgalomba, melyek Feszty, Mednyánszky, Munkácsy, Telepy és mások szignatúráját viselik. Sürgetővé válik az igény, hogy a képeket valamilyen művészeti fórumnak bemutatásák s így meggyőződjenek, hogy eredeti munkáról vagy hamisításról van-e szó?

Az első világháború utáni időkben nagyon nehezen bontakozik ki a nagyobb arányú érdeklődés. Az első igazán sikeres képzőművészeti tárlat, az Akt kiállítás 1925-ben volt. Az előrelépés most a nemzeti gondolat lett, amely Trianon után különösképpen aktuális. „Ugyancsak egészen magyar lábra kell állítani a képzőművészetet is: Ez a magyar levegőt, magyar hangulatot és ízlést lehelje” — írta Korniss Gyula [5] 1930-ban. Ezzel a festézet irányvonalát meghatározták, készen volt a program, és — a kiállítási katalógusokat tanulmányozva — meg is valószínűsítették. A nemzeti eszme felerősítésével járt együtt a művészetben a népi ábrázolások — magyaros — vagy annak hitt motívumok felélesztése. A húszas években a művészek egyesületekbe, társaságokba tömörültek, a festők munkásságával erőteljesen foglalkozik a sajtó, így ez a közönségre sem marad hatástalan. [6]

A harmincas évek elején már élesen előtérbe kerül a hamisítások problémája. „A képekről, melyeken csak az aláírás valódi” [7] c. hosszú cikk előszavában dr. Gyöngyösy Nándor arra hívja fel a figyelmet, hogy „... van magyar mester, aki nagy mennyiségben állítgatja elő műveit, és ezeken a képeken minden ecsetvonás idegen kéz munkája, csupán az aláírás száz százalékosan hiteles”. Esztétikai, erkölcsi és szociális szempontból is rendkívüli károkat okoz ez az autogram pikktúra. Tisztázásra vár ez a kérdés, miként ítéltessék meg ez a tevékenység, tekintetbe véve, hogy a művészettörténelemben számos eset bizonyítja, hogy nem egy mester tanítványai segítségét vette igénybe megrendeléseinél. Ez a tény teszi-e indokolttá a képgyár gyakorlatát? — teszi fel a kérdést a cikkíró. Neves szakértőkhöz fordul s a megvitátásra elsősorban Hekler Antalt, a budapesti Tudományegyetem művészettörténet professzorát kérte fel. Hekler nyilatkozata: „Nagyobb arányú feladatok és meg-

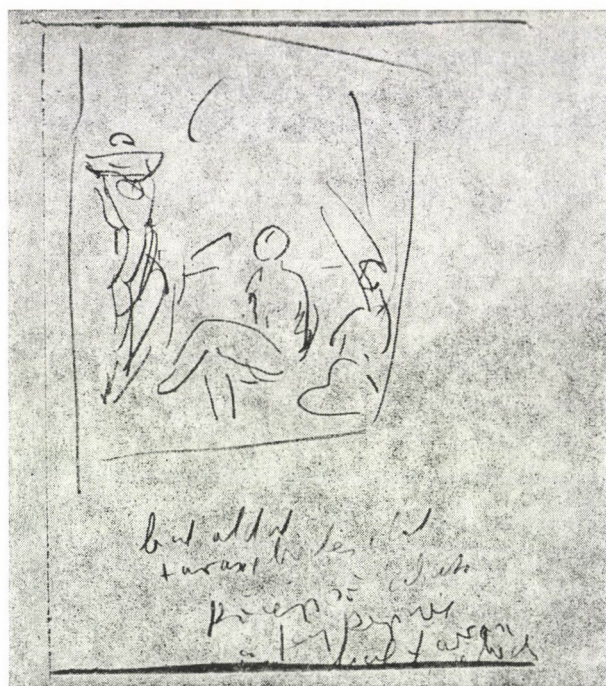
bizások teljesítésénél, melyek egy ember munkaerejét és idejét meghaladják, már az ókori mesterek is igénybe vették — no nem kontár, nem út széléről bérelt idegen kezek —, hanem tanítványok közreműködését.” Példaként említi Pheidiaszt, aki a Parthenon metopéinek és frízeinek elkészítésénél tanítványok keze munkáját vette igénybe, s az újabbkori művészetben két nagy zseni, Raffael és Rubens ilyennemű tevékenységére irányítja a figyelmet. Azonban Raffael a vatikáni Stanzák és Loggiák festésénél tanítványait mintaképekkel vagy élő szóval irányította. A tanítványok azonban ezért tudták oly kitűnően e műveket elkészíteni, mert Raffael teremtményeinek zsenialitására támaszkodhattak. Rubens ugyanúgy túlhalmozott megrendelése miatt volt képtelen sajátkezűleg minden munkát elvégezni, de az ő tanítványai is — különösen Van Dyck, kitűnő munkát hoztak létre, mert ha a kivített tanítványaira bízta is, a kép-gondolatot színjelzésekkel ellátott vázlatokkal készítette elő. „Képes volt tehetségével tanítványait a maga akaratához, zsenije közelébe emelni.” De Rubensnél sem volt a tanítványokkal való együttműködésben sohasem megtevesztő célzat.[8]

Köszegi László, az esztétikus így vélekedik: Műkereskedői manőverek játéka lett a hírnév, így a vásárló a név után megy. Más névvel jelezni egy képet csalás. „Ha arra nincs büntetés, ha valaki kontárul fest, de arra igen, hogy a gyatra munkát más névvel adják el, mint amilyen ráillenek.”[9]

A műgyűjtő véleménye is igen fontos. Dános Géza, az egyik legtekintélyesebb pesti műgyűjtő a nyilatkozó. Szerinte a mesterek érdeke, hogy a képeken az igazi szignó szerepeljen, ugyanis a gyűjtő, aki a kép értékére, kvalitására gyakran kevés szakértelemmel rendelkezik, bízik a szignóban. Dános úgy ítéli meg, súlyos hibák keletkezhetnek abból is, ha ilyen kép külföldre kerül, ahol a magyar piktúra eddigi nagyrabecsülése meginogna.



1. Iványi Grünwald Béla: *Fürdő nők (II.)*, 1908 körül. Olaj, vászon, 78×60 cm. Magyar Nemzeti Galéria, Új Magyar Képtár, lsz. FK 526



2. Vázlat Iványi Grünwald Béla utasításával. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár, lsz. 22 071/1984

Örködni kell tehát a festészet tisztasága, becsületessége felett.[10]

Végül a büntetőjogász is hozzászól a témához, dr. Gál Jenő személyében. Kijelenti, hogy szándékos félrevezetést kell feltételezni, akár másolatról van szó, akár idegen kéz készített oly festményt, melyet azután egy-egy nagy mester nevével jeleztek. Így megtevesztés útján jogtalan haszonhoz jut a kép aláírója. Büntetendő cselekményt követ el tehát, aki az eredeti kép másolatát adja el valódinak, vagy idegen kéz munkáját veszi igénybe a kép elkészítésekor, ha ezt a tényt a vevőnek be nem jelenti. Egyébként a cikk írója nem nevezi meg a képgyár fenntartóját.[11] A Képzőművészeti Tanács szervezetét tárgyalta a Parlament 1934-ben és Kéthly Anna szocialista országgyűlési képviselő felszólalásában élesen ellenzi a Tanács felállítását, mert ezzel csak megkötik a művészek kezét. Az ellenzék helyesli az intézmény felállítását, szükségesnek tartja, hogy a miniszter vagy az állam vásárlásánál szakemberek tanácsukkal álljanak mellettük. Az eddigi gyakorlat szerint a kis egyesületek delegátust küldtek, ez most megszűnik. A Képzőművészeti Tanács állandó testület lesz, ahol minden irány művészeit összegyűjtik — ígéri.[12]

Felmerül a kérdés, kik számítanak majd művésznek? Szentgyörgyvári Nemes Lajos cikkéből értesülünk, hogy Hóman Bálint kultuszminiszter egyik képviselőházi beszédében művészkataszter felállítását jelentette be.[13] A téma körül hullámozó kérdések feltevésével és megválaszolásával igyekszik fejtegetni a cikk a megoldás lehetőségeit. A cikkíró szerint a kataszter felállítása nagy segítséget nyújtana a képzőművészek inséges társadalmának. A kataszterbe vett művészekről lehessen állami vásárlást eszközölni és a műkereskedelemben is csak azok munkáit értékesítheti. Kérdés, ki legyen a kataszterben? Kérdés, hogy szükséges-e a diploma vagy sem? Kijelenti azonban, hogy csupán a diploma nem elég, hanem egységes feltételek kelljenek. A művészcsoporthoz levőknek megvan a diplomája, és az, aki esetleg diploma nélkül is élen van, természetes tudásával, tehetségével bizonyít, nála a diplomát nem keresi senki. Viszont azok elől sem lehet elzárni az utat, aki hivatásuknak választották a pályát.



3. Hamistvány Iványi Grünwald Tavasz ébredése című festményének (1913) motívumaiból. Magántulajdon

A művészeti alkotások értékesítésének eszközeül felmerült többek között a „műalkotások tőzsdéje” is.[14] Boross Mihály azt fejtegeti, hogy a műtárgy is szerepelhetne úgy, mint az értékpapír a tőzsdén, ott a kötvény, itt maga a műtárgy az adásvétel tárgya. A tapasztalat az, hogy az igazi műérték az idők folyamán felértékelődik. A ma élő művészeknél is egy indító árat kellene megállapítani. Úgy érzi, a Munkácsy-Céh néven megalakult intézmény az, mely szervezetében, hatásában a kis tőkék elhelyezésében hasonlít az értékpapír-tőzsdéhez. A Céh összegyűjti a műbarátokat, a gyűjtőket, bemutatja a megrendezett kiállítást, amelyet a Céh a maga illetékeségével fémjelzett képzőművészeti alkotásokból állított össze. A vásárló reális értékben „kibocsájtási árfolyamon” kapja meg a képet, amely, ha már kézben van, értékében emelkedik. A gyűjtés tehát nemcsak műélvezet, hanem tőkebefektetés szempontjából is rentábilis. A cikk dicséri a Céh bátorságát, mely a művészi szellem mellé oda merte állítani az üzleti realitás prózaiságát.

Felvetik „Műkereskedelem és decentralizáció” címen a vidéki művészet megsegítését. A műkereskedelem olyan gyakorlatot folytatott, hogy fix fizetést adtak bizonyos sikeres festőknek, így a kereskedő ízlését és érvényesülését segítették elő a munkára kényszerített művészek. Megindult a többtermelés. A fővárosi műkereskedelmet fenyegették az aukciók és a fiatal nemzedék kollektív kiállításai. Újabb felvevő piacra volt szüksége. Rászabadult a vidékre a házaló ügynökök hada, városokban, falvakban, de még tanyákon is tízezerszámbaadtak el a giccseket. A vidéki művésztelepek, a műpártoló egyesületek sem tudták feltartóztatni a giccсарadatot. A művészettörténelem legtragikusabb korszakának nevezi a cikkíró ezt az időt. A megoldás kérdését is felveti; fel kellene osztani tíz-tizenkét részre az országot (a színészkerületek példájára) s a legjobb egyesületek kötelessége lenne évente több kiállítást rendezni — javasolja. A képhamistások megszüntetése is ettől függ. A művészek

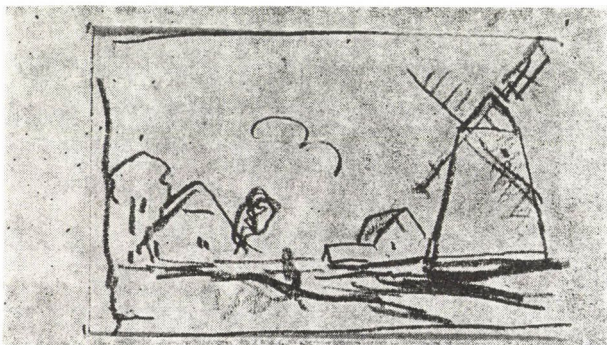


4. Iványi Grünwald Béla: Faluvége, 1920-as évek. Olaj, vászon, 70×100 cm. Lappang

szorongató helyzetére hívja fel a figyelmet, mert a Szövetségben keresztül nyújtott segély alamizsnaként fogható fel „márpedig a művésznyomor nagy és a nyomortanyákon aligha születnek remekművek”.[15]

A Czigány-tragédia, a festő halálba menekülése a nyomor elől családjával — felrázta a közönséget. A műkereskedelem szerepe igen nagy a művészek anyagi helyzetének szempontjából. A kereskedőket és ügynököket bele kell vonni tehát az értékesítési munkába, de a szervezőmunkát a műgyesületek, az érdekképviseleti szervek végezzék. A helyzet romlásáért a kiállító intézményeket is felelősnek tartja. Amikor a Műcsarnok hét hónapig zárva volt, majd karácsonykor biedermeier kiállítást rendeztek, az Ernstben Rippl-Rónai emlékkiállítást, a Nemzeti Szalonban régi olasz művészet tárlatát. Az élő magyar képzőművészek kiszorultak, nem történt semmi, hogy a művészek a közönség rendelkezésére állhassanak.

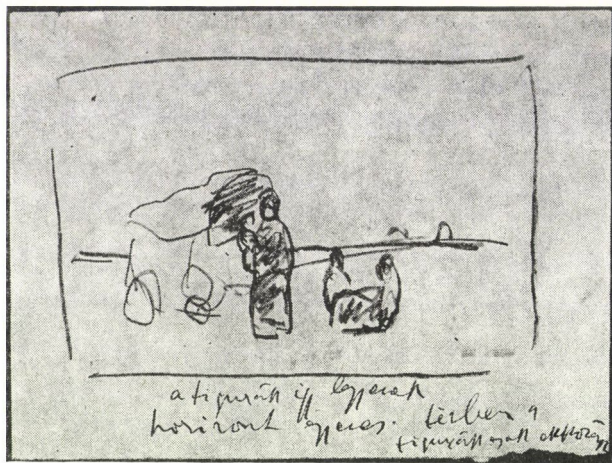
Az elkeseredés a hamisítások ellen nem csitul. Gaál Ferec tollából, aki a Magyar Képzőművészeti Egyesület festő szakosztályának elnöke, cikk jelenik meg, „Csak a képzőművészek Kamarája írhatja ki a képhamisítókat és kontár festőket”.[16] Szorgalmazza a Képzőművészeti Kamara felállítását, mely az alkotások hitelesítését teremtené meg. Ennek szervezetét már 1934-ben közgyűlésen terjesztette be a cikkíró. Ezek szerint minden képet kartotékolnának a szükséges adatokkal és fémszálas zsinóron futó számmal ellátott ólompecsétet helyeznének a mű egyik sarkára. Ugyanakkor okiratot állítanának ki a művész saját kezű aláírásával, a hitelességről. Záradék gondoskodna arról, hogy enélkül az országból ne lehessen kiadni és eladni. Minden műkereskedő kötelessége a raktárában levő képeket a rendelet életbe lépésekor záros határidőn belül hitelesíttetni az illető művészekkel, hogy a kép nem hamisítvány. Kérdés, hogy a rendelet életbe lépett-e?



5. Iványi Grünwald Béla: Vázlat szélmalommal. Magyar Nemzeti Galéria. Adattár



6. Iványi Grünwald-hamisítmány, magántulajdon



7. Vázlat Iványi Grünwald utasításával. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár

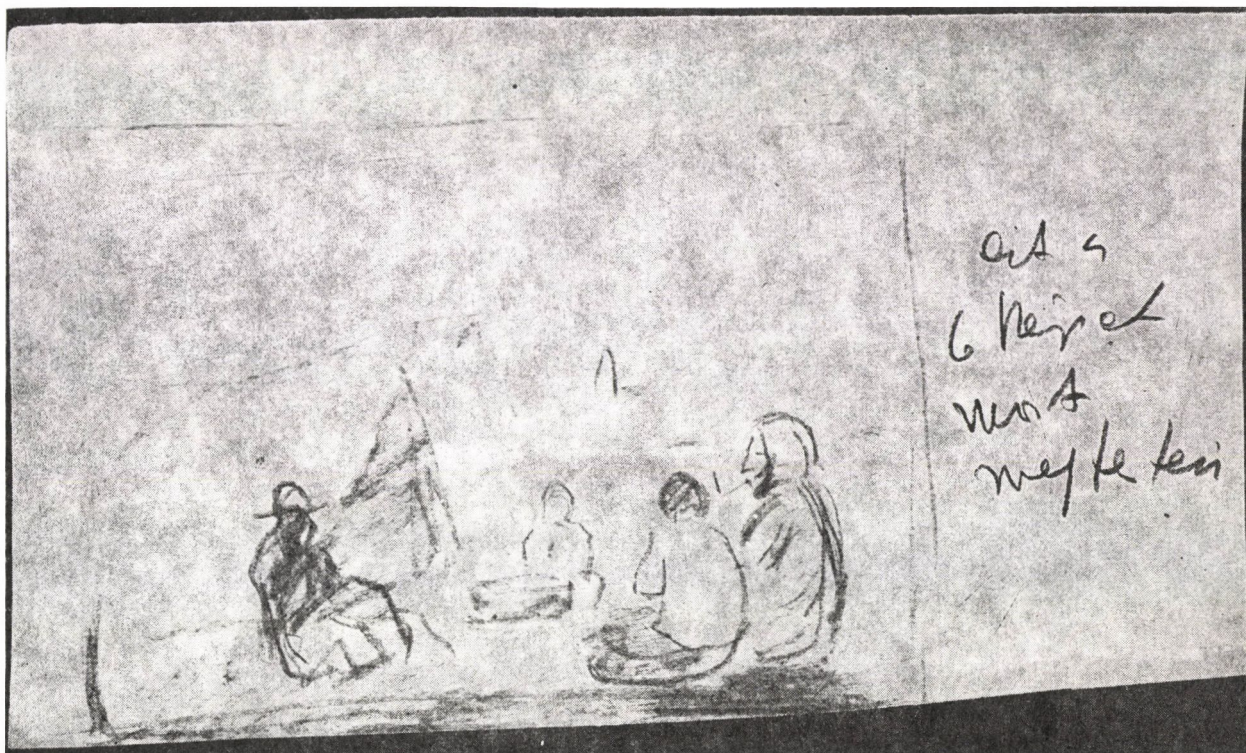
Itt kell megjegyeznünk, hogy az idők folyamán számos olyan — jórészt hamis — Iványi képpel találkozunk, amelynek hátoldalán „Igazolom Iványi” felíratot találtunk. Mivel Iványiról köztudott volt, hogy művész-társait segíteni igyekezett, elképzelhető, hogy nem akarván bajt okozni az őt hamisító festőknek, írta alá. Ezt annak idején Genthon István is megerősítette.

A Képzőművész Kamara felállításának sürgetése még ebben az évben tovább folyik.[17] Hibának vélik, hogy a hét évtizedes múltú Képzőművészeti Társulat és az ötödik évtizede fennálló Magyar Képzőművészek Egyesülete mellett az utóbbi húsz év alatt legalább két tucatnyi művészegyesület alakult. Szétforgácsolódott így a képzőművészek ereje. Meggyőződés, hogy csak egy új állami szerv, a Képzőművészeti Kamara védheti meg a művészeket a kontárok egyre szaporodó tömegétől. Jelenleg bárki bármit festhet, bármily kontár munka is az, azt akadálytalanul értékesítheti. Törvényes rendelkezés kell, hogy csak a kamarai tagok adhassák el a festményeiket, és csak ők használhassák a képzőművész címet.

Iványi halálakor, 1940 őszén sem javult ez az aggasztó helyzet. Úgy látszik, azonnal harcba szálltak a művészek és műkereskedők ellen, mert 1940. október 4-én, egy hónappal Iványi halála után már olyan cikk jelenik meg, melyben arról tudósítanak, hogy a Műkereskedők Egyesülete meg akarja tisztítani a szakmát olyan elemektől, melyeknek tevékenysége a szakma tekintélyét rontja és a vásárlóközönséget megkárosítja. A jövőben a műkereskedők igazolványt kapnak.[18]

Eddig a hamisítások meggátolásának érdekében — a sajtóban is közreadott — szakemberek által célravezetőnek ítélt tervezetekkel foglalkoztunk. Most mindezek előrebocsátásával rá kell térnünk az Iványi hamisítások felderítésére. Iványi a húszas évek végén sikeres festői működése révén a magyar művészet egyik vezető személyiségévé vált. Bel- és külföldi kiállításokon szép eredményekkel szerepelt, díjakkal tért haza és időről időre tartalmas hozzáértő nyilatkozatai a magyar művészetről is megjelentek a folyóiratokban, napilapokban.[19]

Élete folyamán többször hangolta át művészi stílusát, de ezek a változások mindig eredeti, sajátos, egyéni módon érvényesültek. Míg kezdetben a nagybányai plein air, majd a századfordulón a szecesszió érinti meg, közben a párizsi előretörő újabb festői áramlatok — Matisse és Cézanne — hatására kísérletezik. A Kecskeméti Művésztelepet vezetve, az 1920-ig eltelt tíz esztendőben is többféle hatást fedezhetünk fel műveiben. Előbb aktos kompozíciókkal nyeri meg a közönséget, majd a húszas években visszatér a romantikus realista, magyaros előadás-módhoz. A Hortobágyon kezdi alkalmazni művein a napfényben vibráló por festői, atmoszférikus hatását. A kolégák, kritikusok mindig is állandóan megújulni képes frissességét csodálják. Utolsó időszakában, 1930-tól 40-



8. Vázlat Iványi Grünwald utasításával. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár

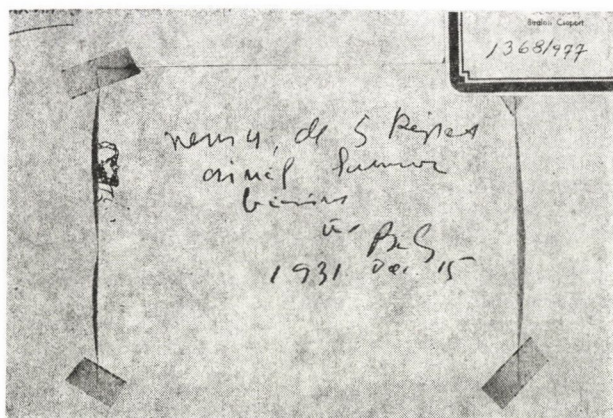
ben bekövetkezett haláláig túlsúlyban vannak a tájképek és virágcsendéletek. A Balaton fény- és atmoszférikus jelenségeit megörökítő alkotásai mellett a cigányokkal foglalkozó újszerű felfogású festményei is jelentősek. [20]

Itt meg kell jegyeznünk, hogy Iványi már Nagybányán is előszeretettel foglalkozott a cigányok életével. Ott festett képei pl. Cigánylányok a Lapos patak partján vagy a Cigánylakodalom jelentik e témában első festői kísérleteit. Később Kecskeméten a város szélén levő Cigányvárosban figyelte meg e furcsa, egzotikus nép életét, egyes típusokat, jellegzetes mozdulataikat. Iványi többször kijelentette, hogy kedveli a cigányokat, ők is vonzódtak hozzá, tisztelték és szerették. Nagyon sok képet festett e témában. Megtalálta azt a módot, ahogy őket életmódjukhoz jellemzően ábrázolni lehet. Azt megelőzően a cigánytémákat a 19. századi festők (kivéve Perenczy Károlyt) naturalisztikus formanyelven tolmácsolták. Iványi már a húszas években egyéni előadásban,

erős kontúrokkal körülvett színes foltokkal jelenítette meg sokfigurás, sajátos cigánykompozícióit. Világító szemű cigányai esetlen testtartással állnak, ülnek a putrik körül. Van valami groteszken megindító ezekben a képekben. Ez a fajta festői előadásmód ragadta meg közönségét itthon és külföldön egyaránt. A hamisítók is ezeket a témákat kísérelték meg variálni, természetesen Iványi zsenije nélkül.

Hallatlan termékeny festő volt, szinte nem volt olyan esztendő, amikor több ízben is ne jelent volna meg a közönség előtt, s képei hamar gazdára találtak. Azonban ismerve családi körülményeit, a bohémos háztartást, a mindennapi vendégeskedésnek évtizedeken át megszokott gyakorlatát, az annyira kedvelt kártyajátékot, nem utolsósorban a kevésbé jósorsú kollégáknak nyújtott kölcsönöket, adományokat — elképzelhető, hogy a válásos harmincas évek idején Iványi, aki soha nem tudott bánni a pénzzel, állandó pénzzavarban volt, és egyre szorítóbb gondok gyötörték. A hamis Iványi-képek elburjánzása a harmincas évekkel kezdődött, témában pedig leggyakoribbak a falusi tájak, cigányjelenetek és virágcsendéletek. Valamennyi visszavezethető Iványinak ezen időszakban festett, nagy sikerű, kiállított és publikált festményeihez. Ezekről másolt — felszínes — motívumainak felhasználásával készültek a hamisítások. Sem nagybányai festményeit, sem kecskeméti korszakának alkotásait (kivéve a két aranyérmes aktos kompozíciója: a Tavaszi ébredése és a Fürdés után változatait), sem realista tájképeit és a késői, Balatont ábrázoló műveit nem hamisították.

Az előbbiekből már említett gyakorlat — a mester irányítása a tanítvány számára — Iványi esetében sem hiányzott. Azonban meg kell jegyeznünk, hogy itt nem a tradicionális műhelygyakorlatról van szó, hanem megbízásokról. Ezeket szokás volt szakmai körökben műhelymunkának nevezni. Ezt az álláspontot képviselte még Genthon István is, aki jól ismerte Belányi ténykedését. Az újabban megismert adatok alapján kiderült, hogy szó sincs műhelymunkáról az eredeti értelemben és semmiképp sem a múlt nagymesterei által már idézett gyakorlatról, hiszen Iványi nem tartott fenn műhelyt tanítvá-



9. Vázlat hátoldala Iványi Grünwald megrendelésével. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár

nyai számára. A Belányi-féle működést pedig messze túl-
szárnyalta már az egyéb hamisítási tevékenység.

Kutatásaim során Belányi működésére forrásos bizonyítékot találtam. Kopré József író tulajdonából kerülhettek a Magyar Nemzeti Galéria Adattárába 1984-ben azok a feljegyzések, levelek, rajzok, melyeket Iványi Belányinak küldött. [21] Belányi özvegye élete végén igen rossz anyagi körülmények közé került. Kopré József segítette őt, aki mindennek fejében a férje műtermében megmaradt feljegyzések, rajzok, műterem-hulladék birtokába jutott. Ezeknek a forrásoknak megismerésével világossá vált, hogy Iványi az egy-két mesteri vonással jelzett táj- és életképeket emlékeztetőnek szánta Belányi számára. Az érzékelhetően pillanatok alatt készült vázlatos lapok magasszintű rajzbeli kvalitásait a sorozaton nyomon kísérhetjük. Ezek szerint Iványi jórészt falusi tájak és cigánytémák festésére utasította Belányit. Kivétel a kitűnő kis rajz, mely a Tavasz ébredésére utal. Iványi változatos tájelemekkel gyorsan és határozottan, biztos tudással vázolta fel elképzeléseit. Imponálóan, egy-egy sietős vonással képes volt szinte lelket lehelní a kis-méretű ábrázolásokba. Variációs készsége nagy volt, a lapok mindegyike más és más. A figurák térben és kompozícióban biztosan helyezkednek el.

A rajzok mellé gyakran rövid utasításokat fűz, színek, — megvilágítás — perspektíva tekintetében. Vagy egyszerűen a lejegyzett motívum mellé írta: *így*. Iványi képteremtő zsenije a kevés motívummal is mesterien tud gazdálkodni, de nem így a kis képességű másoló, aki egy képen belül több részletet is felhasznál — ezt minden egyes hamis képnél tapasztaltuk.

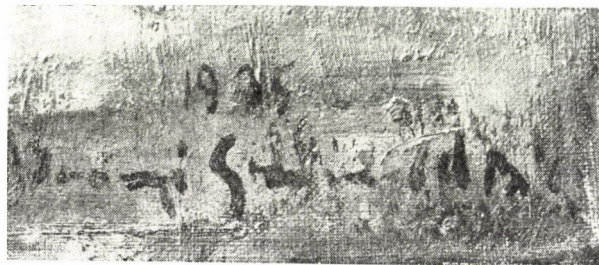
Ami a hamisításokat illeti, meg kell különböztetnünk az Iványi tudtával készült, sokszor át is javított, aláírt munkáit az egyéb — általa nem ismert zugkereskedők megbízásából, más festők által készített hamisításoktól. A vizsgált anyag ismeretében ki lehet szűrni ez utóbbiakat a Belányi-képek közül. Arról is tudomást szereztünk, hogy később Belányi — az Iványi halála körüli és utáni időkben tovább folytatta az Iványi képek festésének gyakorlatát. Erre bizonyíték az Akadémiai Kutató Intézet Adattárában talált feljegyzés is, melynek névtelen írója felháborodottan emlékezik meg arról — egy évvel Iványi halála után, 1941-ben —, hogy „Belányi olvashatatlan szignálással” Iványi képeit festi, nem is Iványi, hanem a saját modorában. A feljegyzés írójának családjában is volt egy ilyen kép, „mely a Tavaszt ábrázolta, melyet lelkiismeretlen kereskedők valódinak adtak el”. [22] Ez hihetően hangzik, mivel a Kopré anyagban is találtunk egy levelet, melyben Iványi éppen a Tavasz ébredése c. kép másolását és leküldését kéri (ti. Lellére,



10. Iványi Grünwald Béla: *Cigányok tűz mellett*, 1930-as évek. Olaj, vászon, 60×80 cm. Külföldi magántulajdon



11. Iványi Grünwald-hamisítvány, magántulajdon



12. Iványi Grünwald szignatúrája a *Dinnyés csendélet* című képen, 1935. Budapesti magántulajdonban

ahol dolgozott) Belányitól, mert „elsejére el akarom készíteni” — írja. [23] Érthető, hogy Belányi begyakorolta ezt a kompozíciót is, majd később a sajátját is eladta Iványi műveként. A bírálati anyagban több példát is találunk erre. [24]

A Tavasz ébredése egyik méltán sikeres műve volt Iványinak. 1913-ban aranyérmeket kapott érte. Később, a húszas években, némileg variálva, felhasználta a témát gobelin kartonjaihoz is.

A Kopré anyag levelei között a legkorábbi 1931. okt. 7.: „Kedves Barátom! két drb. 60×50-es kis képet csinálhat Schwemmer bácsinak.” [25] A levélke utasítása úgy hangzik, mintha ez már megszokott gyakorlatból adódna: „Schwemmer bácsi”, akinek neve többször is előfordul a levelekben, Iványi részére váltók ellenében közvetítette a vevőkhöz a képeket.

A levelek között több dátum nélkülit is találunk és a skiccek sem datáltak. A Belányinak lejegyzett rajzokat összehasonlítva a rendelkezésre álló bírálati képekkel, pontos másolásukat ezeknek nem találtuk, azonban az megállapítható, hogy valamennyi másolt vagy hamis képen esetlegesen ugyanazok a motívumok szerepelnek. A tájképeken a malom, az előtérben vízfelület vagy álldogáló figurák stb. Az elrendezés más-más, de a faluvégi jelenségek egymáshoz való hasonlósága szembeötlő. Amíg a parányi rajzok is egy tehetséges mester pillanatnyi gondolatának zseniális felvetései, a másolók kezén üressé, fantáziatlanná váltak a motívumok. A különböző tájelemek válogatás nélküli egymás mellé helyezése pedig egyenesen visszatetsző.

Amilyen szembetűnő a tájaknál az Iványi motívumok felhasználása, éppoly szolgái a felhasználás a cigányábrázolásoknál: a sátor, az előtte álldogáló figura, a földön ülő, kondért kavaro, bekötött fejű cigányasszony, az előtérben elnyúló vagy fekvő, sokszor pipázó cigánylegény, a hártérben pedig malom, falurészlet.

Általában vonatkozik mindez a hamis Iványi képekre. Valamennyiről lehetetlen megállapítani, melyik hamisító kezétől származik. Úgy érzékeltük, hogy a Belányi képek sötétebb színezésükkel ismerhetők fel, míg mások világosabb színeket használtak.

Belányi esetében megtaláltuk a forrásos bizonyítékokat. Szinte biztosra vehetjük, hogy Iványi a többi utánzóval, hamisítóval nem állt összeköttetésben. Iványi még

életében tudomást szerzett arról, hogy nemcsak Belányi foglalkozik képeinek másolásával, hanem tudta nélkül mások is ezt teszik, teljesen szabadon, az ő ellenőrzésének legcsekélyebb lehetősége nélkül. Úgy érezte, kicsúszott kezéből a képek eladás előtti megtekintésének eddigi gyakorlata. Egyes visszaemlékezések szerint Iványi megkísérelte a kereskedőknél levő Iványi jelzésű képek közül kiválogatni azokat, amelyeket — megrendelője ő lévén



13. Iványi Grünwald Béla: Virágcsendélet, 1938. Olaj, vászon, 60×50 cm. Lappang

— elfogadott saját művének. Ezek hátára ráírta: Igazolom Iványi. E feliratokat azonban csakhamar hamisítói is ráfestették a képekre.[26]

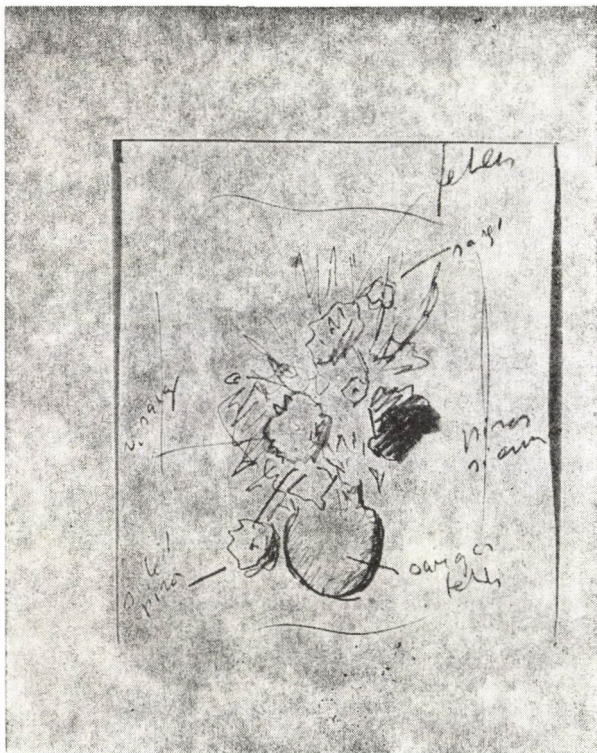
Néhány szót kell ejtenünk Belányiról mint festőről. 1877-ben született, tehát 10 évvel volt fiatalabb mesterénél. Ismeretségük még Hollósnál kezdődött, Belányi is Münchenből indult, 1899-ben állított ki a nagybányaiakkal először. 1909-ben Madridban találjuk, ahol Goya, Velazquez, Tizian képeket másol, megjárja Párizst, újra Münchent, ahol számos kópiát fest. „Ügyes kezű, friss felfogású rajzoló, művein Cézanne hatása érezhető, hideg világossárgák és kékek harmóniáját keresi” írja Bíró József róla[27] 1923-ban, amikor már több kiállításon is részt vett. Reprodukált aktjai sok rokonságot mutatnak Iványi aktjaival.[28] A Magyar művészetért c. kiállításon 1940-ben olyan csendélettel szerepel, mely Iványi stílusának erős befolyásáról tanúskodik.[29] Figyelemre méltó adat, hogy ő is részt vesz a Greco gobelinszövő RT-nál kartonok készítésében. Az egyik Kopré levélben a „Mulató társaság”-ot kéri Iványi, hogy fesse meg és küldje el részére. Már pedig ez a téma több változatban is előfordul Iványi oeuvre-jében, de megtaláljuk Belányinál is, „Idill a kuruc időkben” címmel, 1944-ben állította ki.[30]

Iványi utolsó korszakában anyagi helyzetének megromlásával kényszerült amúgy is nagy munkatempóját fokozni. Ennek következtében sokszor elnagyolt, végig nem gondolt vásznai kerültek forgalomba. A Magyar Nemzeti Galériában őrzött Petrás-féle archívumban utolsó kiállításainak néhány interieur felvételén egy-egy képét azonosítani lehetett, azonban elég sok ezek között a gyenge kép. Már jóval előbb is kifogásolták egyes Iványi képeken a kicsinyes zsáner motívumokat.[31]

Foglalkoznunk kell a másik, Iványi tanítványnak tekinthető másoló-hamisítóval, Záhonyi Gézával is. 1889-ben született, tehát ő már az ifjabb nemzedék tagja. A Képzőművészeti Társulat 1906/7-es Téli kiállításán már megjelent, a Nemzeti Szalonban 1913-ban és 1919/20-ban a Képzőművészeti Társulat Téli tárlatán.[32] Jelentéktelen festő, aki a közepszerűségből nem tud kinőni. Az



15. Iványi Grünwald-hamisítvány, magántulajdon



14. Iványi Grünwald Virágcsendélet vázlata felíratozva. Magyar Nemzeti Galéria, Adattár

elmúlt években az Iványi hamisításokkal kapcsolatban olyan tényre lettünk figyelmesek, mely minden kétséget kizáróan bizonyította hamisítói tevékenységét. 1980-ban a Bírálaton megjelent egy Falurészlet malommal című kép, amelyet teljes mértékben Iványi motívumokkal festett meg és szignált saját nevével. A hamisítások máig folyó gyakorlatára utal az a tény, hogy e kép — immár Iványi szignóval — egy évvel később ismét a Galériába került a Bírálatra. E kép fogalmazásban, előadásmódban, erős színekkel mindenképpen Iványi hatását tükrözte. Ilyenformán már biztos támpontunk volt Záhonyi hamisításainak felderítésében.[33]

Iványi halála után, 1941 januárjában Petrovics Elek, a Szépművészeti Múzeum volt igazgatója, Iványi barátja, aki a mester művészetét nagyra tartotta, megrendezte hagyatéki kiállítását. Úgyiszlóván minden számottevő művészeti lap, folyóirat bőven és elismerően foglalkozott a tárlattal. Megtudjuk, hogy csak az utolsó év eredményei és a félbehagyott, korábbi munkák voltak a műteremben, ezekből válogathatott Petrovics. Az anyag tehát igen egyenlőtlen volt. Élete vége felé Iványi elég sok gyengébb képet is kiállított. Tornyai, amikor 1936-ban Hódmezővásárhelyen Iványi kiállítását megnézte, szomorúan jegyezte meg, hogy „a képeken sok a festék”, és hozzátette: „de én ismertem egy lobogóhajú, ifjú titánt, aki 45 éve az Isten kardját festette!” Iványi védekezett, hogy családja van és más az életvitele. Tornyai keserűen jegyezte meg: „De én hagyományt ettem kenyérről!” „Igazad van — mondta Iványi, — de nem lehet mindenki hős, mint te” — és szelid modorával megbékítette Tornyait.[34]

A hagyatéki kiállításon azonban egyéb probléma is felmerült. „Bizalmas értesülés” szerint a kiállításon 12 hamis kép is volt, melyből kettőt el is adtak. A bírósági tárgyaláson Jancsek Antal beismerte, hogy ő festette a képeket, de a hamis szignókat nem ő tette rá.[35]

Ezzel eljutottunk a harmadik, felfedezett Iványi-képgyártó festőhöz. Jancsek Antal 1907-ben született.

A Képzőművészeti Főiskolán Glatz, Vaszary és Dudits növendéke volt. Figurális és tájképeiből 1932-ben a Nemzeti Szalonban volt gyűjteményes kiállítása, majd a harmincas években a Nemzeti Kiállításokon, a Fiala Művészek Tárlatán 1933-ban és az Árverési Csarnokban többször találkozunk nevével. Jellegetlen, színekben halványabb csendéleteivel, táncosnőivel nem tud magának nevet szerezni. A felszabadulás utáni időkben az Artex részére sokat dolgozott.[36]

Iványi kitűnő műveit, melyek múzeumokba, rangos magángyűjteményekbe kerültek — a félrevezetett vásárló alig láthatta, nemhogy vidéken, de még Pesten sem, és a felületesen — vagy csak reprodukcióból ismert képek külsődleges jellemzőit vélte felfedezni a hamis képeken. Így aztán az idők folyamán azóta is féltett kincsként őrizgetett műtárgyról ma, ha bebizonyíthatóan kiderül, hogy hamis, — a tulajdonos nem ismervén a helyzetet, mindig kételkedik. A megtévesztés tehát a vásárlók csekély hozzáértése miatt sem csodálható.

A hamisítások a hazai műkereskedelemnek csakúgy, mint a művészársadalomnak igen sok gondot okoztak. A türhettesen helyzet végül is oda vezetett, hogy a Magyar Országos Műkereskedők Egyesületének elnöke feljelentést tett a hamisítók ellen. Az egyesület tagjainak követelésére, akik intézkedést követeltek a hamis képek forgalomba hozatalának leleplezésére, tette meg a feljelentést a rendőrség. A nyomok egy pesti műkereskedő lakására vezettek. A detektívek ott 24 hamis Csók, Mednyánszky, Szőnyi, Iványi képet találtak. A szakértői vizsgálat után kiderült, hogy azok egytől egyig hamisak. A műkereskedő azzal védekezett, hogy ő is vásárolta a képeket. „A nyomozás tovább folyik, és a végső szót majd a bíróság mondja ki.”[37] Átnézve azonban A Mai Nap további

hónapjainak számait, nem találtam meg az ügy folytatását. A címből értesülünk, hogy egy pesti festő beismerte (Jancsek Antal volt), hogy a képeket ő festette, de a saját nevét írta alá, nem tudja, hogy kerültek rá a művészek szignói.[38]

Mindenesetre a nagyközönség értesülést szerzett, lelepleződtek az eddigi üzelmek s azután, hogy valóban komolyan léptek fel, bizonyítja, hogy még az év derekán Porkai Márton — az egyik hírhedt műkereskedőt — mint a társadalmi életre káros egyént, a fővárosból eltávolították.[39]

A második világháború után megújult a magyar műkereskedelem, azonban rövidesen ugyancsak felütötte a fejét a zugkereskedelem, a képhamisítás. Ennek eredményét egyaránt kénytelen elszenvadni a közönség és a kutató szakemberek gárdája. Pedig a művészeti élet területén mindaz megvalósult, melyre a harmincas években a művészek és műkereskedők áhítoztak: az állami segítség, a Képzőművészeti Alap, a Képző- és Iparművészek Szövetsége, évről évre rendezett nagy kiállítások. Létrejött a Bizományi Áruház Vállalat, az aukciók, művészeti munkaközösségek alakultak. A szervezett zsűri-rendszer lehetővé teszi modern technikai felkészültséggel a legjobb tudás szerinti kollektív kutatómunkával, hogy legtöbb esetben sikerüljön a hamisítások leleplezése. Rendkívül fontosságú a hamisítások dokumentálása, mert csak ez nyújt arra lehetőséget, hogy a hamisításokat is forrásokhoz köthessük s megállapíthassuk azok készítőit. Azonban, mint ahogyan az egész világon, úgy itthon sem ismerünk olyan módszert, mellyel teljes bizonyossággal, minden egyes hamisítvány megállapítható lenne.

Telepy Katalin

JEGYZETEK

- 1 Művészet 1904. 267.
- 2 Magyar Iparművészet XIII. 1901.
- 3 Művészet 1905. 411.
- 4 Művészet 1909. 50.
- 5 Kornis Gyula: Kultúra és nemzet. Budapest 1930, 97–99. (Művészeti élet Magyarországon a harmincas években, TIT 1985. dr. Kovács Géza szerkesztésében. 118)
- 6 Színyei Társaság 1922, Balatoni Társaság 1923., Szentendrei festők Társasága 1928., Munkácsy Céh, 1928. stb.
- 7 Képzőművészet 1932. dr. Gyöngyösi Nándor cikke, 169–175.
- 8 Uo.
- 9 Uo.
- 10 Uo.
- 11 Uo.
- 12 Művészeti Élet Magyarországon a harmincas években. A Képviselet 253. ülése 1934. III. 20-án. Szerkesztette Herbai Ágnes. 122–134.
- 13 Művészkataszter és képrámázás, Képzőművészet VIII. 1934, 27–31.
- 14 Boross Mihály: A műalkotások tőzsdéje. A Munkácsy Céh jelentősége. Képzőművészet 1934. II. 10. sz. 120–123.
- 15 Hagyk István: Műkereskedelem és decentralizáció. Képzőművészet 1934. VIII., 125–126.
- 16 Gaál Ferenc: Csak a képzőművészek kamarája írhatja ki a képhamisítókat és kontár festőket. Magyar Nemzeti Művészet 1938. I. 1. sz. 4–5.
- 17 Gaál Ferenc: Sürgősen fel kell állítani a Képzőművész Kamarát. Magyar Nemzeti Művészet. 1938. 3. sz. 43–44.
- 18 Esti Kurir 1940. okt. 4.
- 19 1929-ben Cigányok c. képével a Barcelonai Világkiállításon aranyérmet nyert, Új Idők 1929. 44. sz. 521. 1926-ban a Színyei Társaság brüsszeli kiállításán a belga Lipót-rend lovagkeresztjét kapta. Újság, 1926. júl. 25. — 1929. a genovai kiállítás aranyérmet nyert, Csókkal, Rudnayval, Vaszaryval együtt. Az Est, 1929. IV. 17. — 1928. a római magyar kiállítás képei közül az olasz állam megvásárolta a nagy sikerű Színház című képét. — 1929. Milano, Magyar kiállítás aranyérmet nyert, Az Est, 1929. IV. 17. 4. 1929-ben festi állami megbízatásra a debreceni egyetem számára a hatalmas méretű Dull Mihály elítélését, amely országosan elismerést hozott számára. A Corvin koszorú egyik kiüntettetje 1930-ban. A római magyar kiállítás Mussolini nagy érdeklődéssel

szemlélte Szőnyi, Aba-Novák és Iványi festményeit, ezért a magyar állam mindhármuknak egy-egy albumot jelentetett meg egyenként 19 képpel, olasz és magyar nyelven és Mussolininek ajánlották. 250 számozott példányban jelentek meg az albumok. Iványi-Grünwald Béla, tizenkilenc kép, Gyoma, 1932. Kner Izidor Kiadása.

20 Telepy Katalin: Iványi-Grünwald, Budapest 1985, 105 lap szöveg, 38 db színes tábla, 10 db fekete-fehér szövegközi és 57 db fekete-fehér kép a katalógushoz.

21 MNG Adattár 22071/1984. 37 db rajzos vázlat, 8 db levél Belányihoz, 1 db címzett boríték Belányinak.

22 Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoport Adattára Belányi címszó alatt.

23 MNG Adattár Ltsz. 22071/84. II. 8.

24 MNG Bírálát, 1931/1977. sz. és 525/1980. sz.

25 22071/II. 1.

26 Mészáros Ferencné, a Solymossy Képszalon 1938 utáni tulajdonosának szóbeli közlése.

27 Élet, 1923. jún. 3. XIV. évf. II. sz. 261.

28 Új Magyarország 1943. jan. 21.

29 Magyar művészetért című kiállítás Képzőművészeti Társulat 1940–41. 387. sz.

30 Almásy–Teleki Müintézet XIII. kiállítás 1944.

31 A Műbarát 1922. 22.

32 Egy képe a MNG-ban van és Zala érmet nyert 1949-ben.

33 MNG Bírálát 1699/1980 és 306/81. sz.

34 Tornyai emlékkönyv — őrizte Gallyassy Miklós Hódmezővásárhely, 1936. jan. 26. — febr. 2. Iványi-Grünwald Béla kiállítása, I. ehel Ferenc előadást tartott este, majd diszvacsora következett. Itt hangzott el az idézett párbeszéd. (Gallyassy Miklós szóbeli közlése látogatásomkor 1973. X. 16-án.)

35 MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Adattár 1941. III. 22. Jancsek címszó alatt

36 MNG Bírálát 1680/1975. sz. Itt mondok köszönetet Csernitsky Máriának, az MNG Bírálati Csoport vezetőjének szíves, értékes segítségéért.

37 A Mai Nap 1941. III. 21. 2. Bella Ödön: „Eredeti” Csók, Szőnyi, Mednyánszky... egy volt műkereskedő lakásán 24 hamis képet foglalt le a rendőrség.

38 MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Adattár Jancsek címszó alatt, a cikkel kapcsolatban az ő neve szerepel.

39 A Mai Nap 1941. júl. 31.

AZ „ISMERETLEN” BIRÓ MIHÁLY

Száz éve született a „vörös kalapácsos ember” megalkotója

A magyar politikai plakátművészet egyik legkiválóbb művelője 1886. november 6-án született és 1948. október 6-án halt meg Budapesten. (Születési dátumként találkozunk a november 30-i bejegyzéssel is.) Életének nagy részét emigrációban töltötte, és a művészettörténet elsősorban plakáttervezőként tartja számon.

Szobrásznak, iparművésznek indult[1] és nyugat-európai tanulmányútja során is a korabeli jelentős iparművészeti műhelyeket látogatta. 1909-ben került kapcsolatba C. R. Ashbeével, és az ő műhelyében dolgozott közel egy évig. A campdeni „Guild of Handicraft” elnevezésű stúdióban mesterével több közös munkát is készített, amelyekről a Magyar Iparművészet című folyóirat XIII. évfolyama számolt be 1910-ben. Ez évben nyerte meg a The Studio című angol lap plakett-pályázatát, és a Magyar Iparművészet közölte „Campdeni levél” című műhelybeszámolóját.[2] Fotómellékletében találkozunk többek között a dr. Mandelló Gyula egyetemi tanár megrendelésére készült atlétikai verseny emlékszerlegével (amelyet még angol mesterével közösen alkotott), egy rézlemezből domborított ékszerszekrénykével, és öt darabból álló fríz-sorozatának freskótérképével. Ez utóbbiról is feltételezhetjük, hogy ugyancsak Campdenben készült, ahol az eredetileg építész Ashbee munkatársaival együtt az alkalmazott művészetek szinte minden műfajával foglalkozott. Megismerkedtek a tipográfiával, könyvkötéssel csakúgy, mint a lakberendezéssel, üveg-művességgel, s minden bizonnyal a freskótervezéssel is.

Biró Mihály freskó-sorozatának öt fő figurája van: a kubikus, a kofa, az arató, a kecskepásztorlány és a szántó paraszt.[3] A kofát és a két kecskéjét fékentartó lányt a humor jellemzi. Kerekded kofája és nevető kecskés lánya szinte egyedülálló alakjai művészetének. Bár Bíró később kiválóan művelte a karikatúra műfaját és reklámgrafikáin (például a Palma gumigyár cipősarok reklámján) találkozunk humoros megfogalmazásaival; önfelédten nevető, dévaj mozdulatú kecskepásztora az újszerűség erejével hat.

A kubikus, az arató és a szántó paraszt alakjában későbbi munkás ábrázolásainak figuráira ismerünk. A hosszú végtagú, elnyújtott testformákkal, az erőteljes izomzattal már ezeken is találkozunk. Figyelemre méltó az arató és a szántó paraszt háttére: lágyan hullámzó dombok szabályos ritmusa húzza alá a jellegzetes munkamozdulatokat.

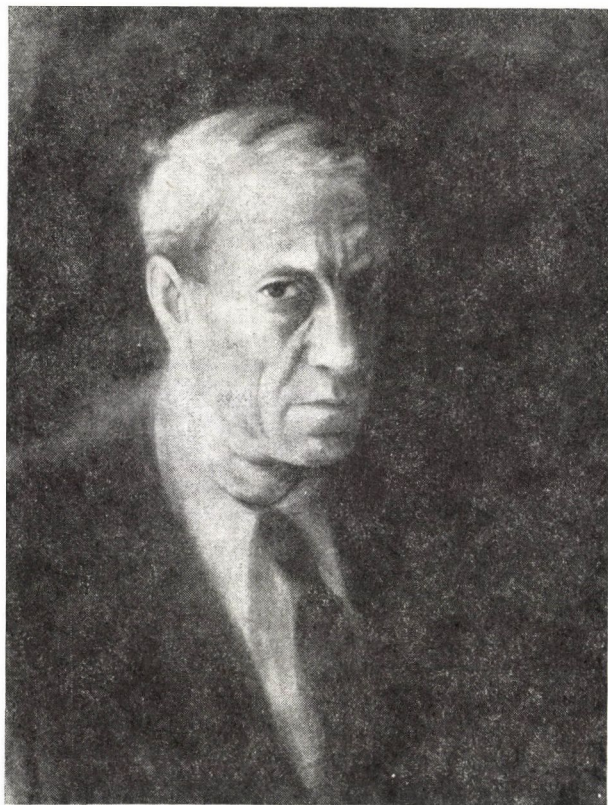
1982-ben jutott a Magyar Munkásmozgalmi Múzeum tulajdonába egy budapesti hagyatékból Bíró Mihály több alkotása. Együttesükből kiemelkedik a művész egy késői, olajjal festett önarcképe és két ceruzarajza. Ez utóbbi kettő fekvő férfiatot ábrázol, szobabelső környezetben. A rajzok érdekessége, hogy rajtuk a Bíró politikai plakátjairól[4] közismert, úgynevezett vörös kalapácsos ember figurája látható, a megszokottól eltérő megfogalmazásban.

A „vörös kalapácsos ember” modellje Fischer Tibor birkózó világbajnok volt, aki 1910-ben nyerte meg a nehézsúlyú birkózó világbajnokságot. Mint azt emlékirataiban elmondja:[5] Bíró Mihállyal 1910-ben ismerkedett meg egy győztes versenye után, a művész bátyja, Bíró Dezső, a Magyarországi Szociáldemokrata Párt

vezetőségi tagja révén. Bíró Dezső volt az, aki a külföldi tanulmányútjáról akkoriban hazatért művészt a politikai tematikájú alkalmazott grafika felé irányította, és az ő révén kapott Bíró Mihály művészi propaganda feladatokat az MSZDP részéről.

Amikor az eredetileg szobrásznak induló művész a hatalmas testalkatú, kidolgozott izmú, remek felépítésű birkózót megismerte, felkérte, álljon modellt akt-tanulmányaihoz. Ezt követően Fischer Tibor rendszeresen feljárt a művész Visegrádi utca 9. alatti műtermébe, ahol Bíró Mihály különböző testhelyzetekben készített róla vázlatokat, tanulmányokat. A Munkásmozgalmi Múzeumba az utóbbi években bekerült grafikák feltehetően ezek közül az akt-tanulmányok közül valók (ltsz. 82.122., 82.123. papír, ceruza, 22,2×28,5 cm).

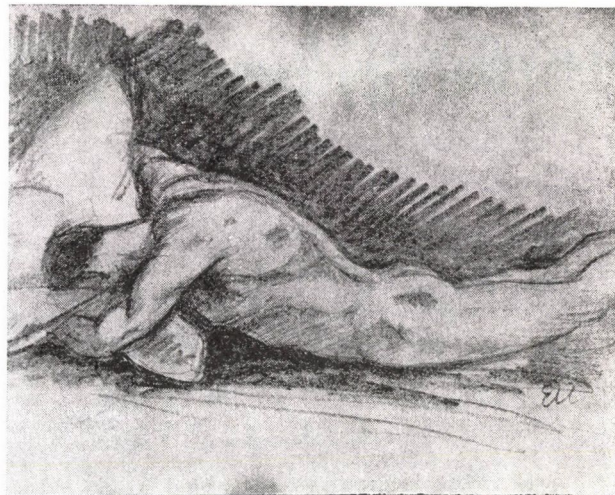
A hosszú végtagú, széles vállú, jellegzetes hosszúkas fejformájú, erős izomzatú férfialak intim környezetben látható, félhomályos szobabelsőben. A háttér sötétben maradt, a művész érdeklődése elsősorban a figurára irányult. Az a heroikus férfialak, amely később egy politikai párt szimbóluma lett (a vörös kalapáccsal sújtó férfiat



1. Bíró Mihály: Önarckép, 1930-as évek második fele. Magyar Munkásmozgalmi Múzeum



2. Biró Mihály: *Fekvő férfiak I.*, 1910-es évek. Magyar Munkásmozgalmi Múzeum

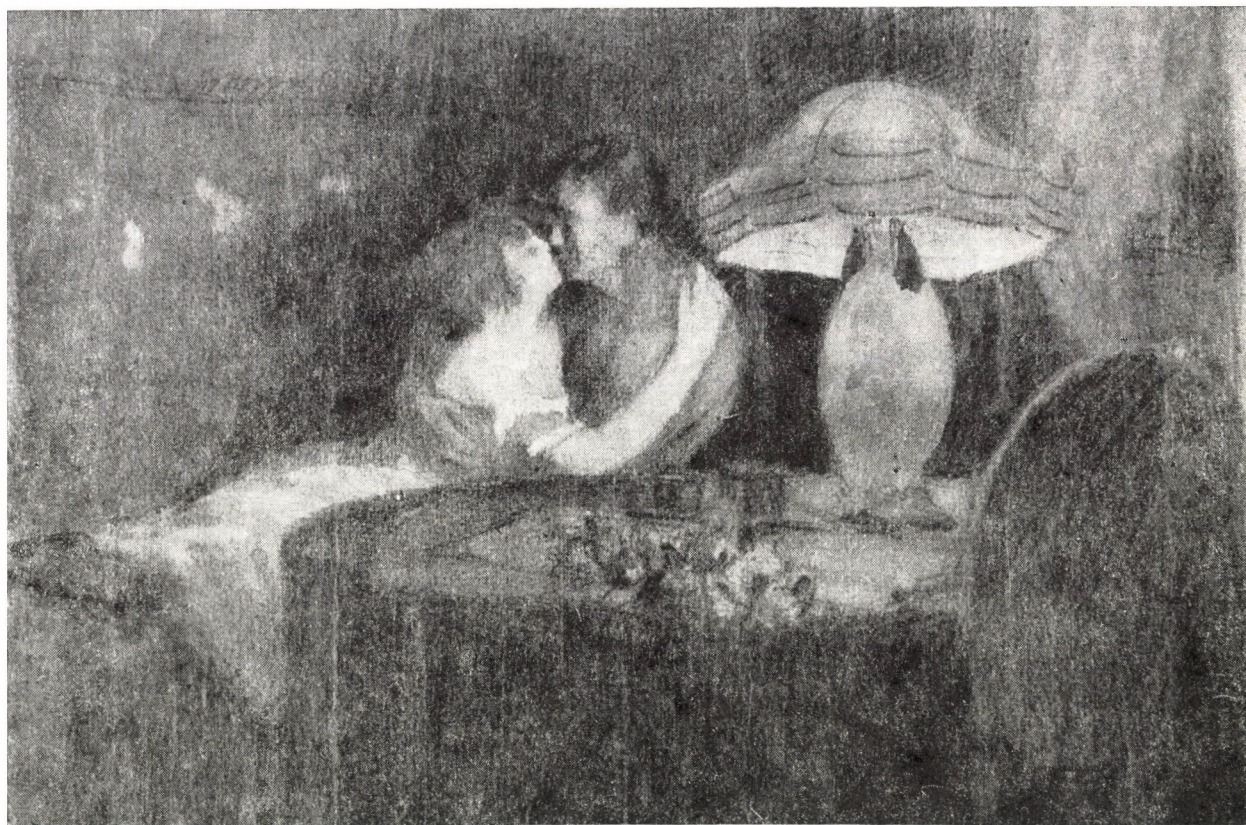


3. Biró Mihály: *Fekvő férfiak II.*, 1910-es évek. Magyar Munkásmozgalmi Múzeum

az MSZDP pártjévé vált) szubjektív megközelítésben jelenik meg előttünk. Abba a műhelymunkába nyerünk bepillantást, amely egy jelentős műalkotás születését megelőzte. A birkózóbajnok teste olyan tárgy volt Biró Mihály számára, amely inspirálta, s a művész szuverén módon használta fel a róla készült forma-tanulmányokat különböző alkotásaihoz. Így többek között egy, az első világháború idején készült, sebesült-vívót ábrázoló tus-tempera képen (feltehetően egy vöröskeresztes plakátterv volt, később hasonló kompozíciót alkotott a művész a Magyarországi Gyermekbarátok Egyesülete számára) — a kép ugyancsak a hagyaték darabja.

Új oldaláról ismerjük meg Biró Mihályt ezekről az akt-tanulmányokról: az általánosan plakátművésznek elkönyvelt Biró mellett egy közvetlen hangú, realista szemléletű művésszel találkozunk.

Felfogásában, modorában némiképp ezekhez a tanulmányokhoz kapcsolható egy — Otta Istvánné, a művész unokahúga birtokában levő — pasztell: a közismert figura itt nem aktban látható, és nem is egyedül szerepel a képen. A sötét háttér ezen a képen is szobabelsőt sejtet, ahol egy asztal mellett ölelkező pár ül. A jelenetet asztali lámpa világítja meg. Az estélyi ruhás férfialak hosszúkás fejformája, erőteljes felsőteste alapján kétségtelenül azonos



4. Biró Mihály: *Ölelkező pár*, 1910-es évek. Otta³Istvánné tulajdona



5. Biró Mihály: *Faluszéle*, 1902. Otta Istvánné tulajdona



6. Biró Mihály: *Szlovákiai táj*, 1937 körül. Magántulajdonban

a festő ismert modelljével. Mellette egy vörös hajkoronájú nő látható. (Biró női modelljét nem sikerült azonosítani.) A szecessziós hangulatú kép, a beállítás és Fischer Tibor figurájának azonossága révén egy időben készülhetett a Munkásmozgalmi Múzeumban őrzött akt-tanulmányokkal.

1919 őszén a Tanácsköztársaság leverése után Biró Mihály menekülni kényszerült, és huszonhét évig élt emigrációban, betegen és súlyos nélkülözések között. Bécs, Berlin, Pozsony, Prága és Párizs voltak hányattatásainak állomásai. 1934 és 1938 között, távol családjától, politikai emigránsként Csehszlovákiában tartózkodott, ahol munkavállalási engedéllyel nem rendelkezett, mindössze kisebb baráti megrendeléseket kapott. Egyre jobban elhatalmasodó tüdőasztmáját 1937 nyarán a szlovákiai Stósz-fürdőn gyógykezelte. Valószínűleg ebből az időből származik az a színes krétarajza, amely budapesti magántulajdonban található (méretei: 49,8 × 64,5 cm) és egy szlovákiai tájat ábrázol. A kép azon kevés tájképek egyike, amelyeket a művésztől ismerünk. (Otta Istvánné birtokában van egy kisméretű, kertészletet ábrázoló ifjúkori alkotása és két későbbi tájképe, a Munkásmozgalmi Múzeum őrzi az első világháború alatt festett „Mediterrán város éjjel” című olajképét, amely valószínűleg a dalmáciai fronton való tartózkodása idején készült — ltsz. 81.112.)

A „Szlovákiai táj” kék ég háttéréből bontakozik ki; lágy vonalú hegyoldal és szántóföldek övezik a völgyben fekvő kis falut. Az előtérben fenyveserdő szélén fiatal pár szemléli az eléjük táruló látványt. A haragoszöld fenyő kék árnyékot vet az alatta álló párra. A nyúlánk férfialak arányaiban felsejlenek Fischer Tibor testarányai. A karcú, fehér ruhás nő figurája, fiús hajviselete harmonizál a sportos férfialakkal. A világos, derűs színeket az erőteljes, sötét kontúrok teszik kontrasztossá. A távoli szántóföldek és dombhajlatok ritmusa felidézti fiatalkori freskótanulmányait: az arató és szántó háttérében hasonló kompozíciós megoldásokkal találkozhattunk.[6]

Az 1930-as évek második feléből származik a már említett „Önarckép”-e, amely ugyancsak szlovákiai tartózkodása idején készült (MMM ltsz. 82.124., 65 × 50 cm).

A művész ekkoriban komoly alkotói válságban érezte magát, levelei tanúsága szerint súlyosan depressziós állapotban volt.[7] A keserűség, kiábrándultság tükröződik „Önarcképén” is. Tájképének derűs színeivel szemben „Önarcképe” sötét tónusú, csak szürke hajával keretezett sápadt, fakó arca emelkedik ki a kékes-fekete háttérből. Emberi és művészi tragédiájáról szóló önvallomásnak érezhetjük portréját.

Az itt bemutatott képek alapján elmondhatjuk, hogy a dinamikus plakáttervezőként megismert Biró Mihály mellett létezhetett egy ismeretlen, zsáner-, tájkép- és portréfestő Biró Mihály is, aki igazán sohasem bontakozhatott ki művészi teljességében. 1938-ban Csehszlovákiából Párizsba kellett menekülnie, Párizs német megszállása után német fogságba került. A francia főváros felszabadulását betegen, nyomorban élte meg. 1947 tavaszán térhetett haza, de dolgozni már nem tudott. 1940-től haláláig szinte semmit sem alkotott.

Kővágó Sarolta

JEGYZETEK

¹ Oelmacher Anna: Biró Mihály emlékkiállítás (katalógus)

² 1967. Magyar Nemzeti Galéria, Budapest

³ Koós Judit: *Style* 1900, Budapest 1979, 37.

⁴ Magyar Iparművészet, 1910. XIII. 357.

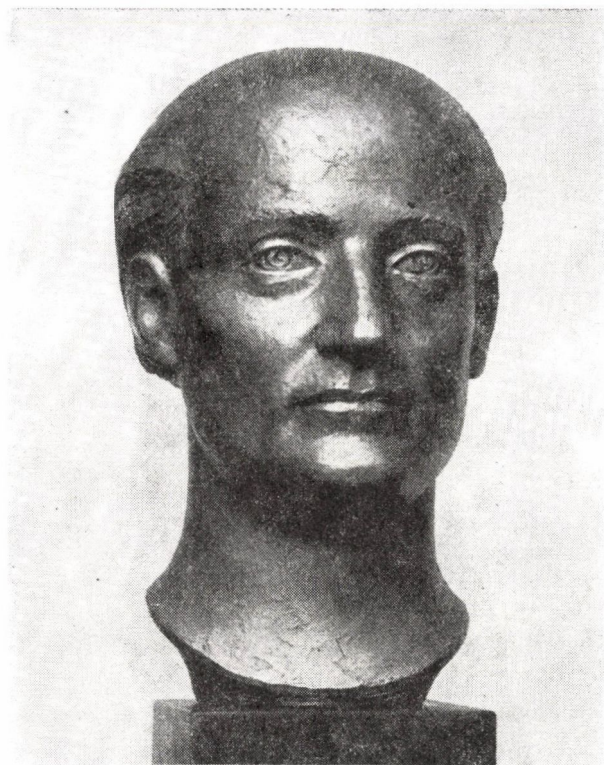
⁵ Aradi Nóra: A szocialista képzőművészet története. Budapest 1970, 83.

⁶ Fischer Tibor: Egy világ bajnok emlékei. Budapest 1964, 174.

⁷ Magyar Iparművészet id. h.

⁸ Kővágó Sarolta: Biró Mihály (1886–1948) Párttörténeti Közlemények 1986, 1. szám 174.

POGÁNY Ö. GÁBOR
1961—80 KÖZÖTT SZERKESZTŐJE
70. SZÜLETÉSNAAPJÁT
BIBLIOGRÁFIÁJA KÖZREADÁSÁVAL
TISZTELETTEL KÖSZÖNTI A
MŰVÉSZEETTÖRTÉNETI ÉRTESÍTŐ



Mikus Sándor: Pogány Ö. Gábor képmása, 1970. Magántulajdon

Könyvek

- A magyar szobrászat a tizenkilencedik század első felében. Budapest, 1939. A Művészettörténeti és Classica Archaeológiai Intézet dolgozatai XX.
Modern polgári művészet. Művészet és valóság. Szikra kiadás, 1947.
A magyar festészet forradalmárai. Officina. É. n. (1947) (G. E. Pogány) Les révolutionnaires de la peinture hongroise. Éditions Officina. Budapest, 1947.
Göndör Bertalan. 1908—1945. Hungaria. É. n. (1948)
Gábor Endre—Pogány Ö. Gábor: Magyar szobrászat. Képzőművészeti Alap kiadása (KAK) 1953. Corvina, 1955. Németül, oroszul, franciául, angolul.
Magyar festészet a XIX. században. KAK 1955., 1958., 1963. Corvina, 1970., 1973. Oroszul, németül, franciául, angolul, lengyelül, spanyolul.
Magyar festészet a XX. században. KAK 1959. Corvina 1959. Oroszul, németül.

- Sándor Ék. „Kämpfende Kunst”. Berlin, 1960.
Derkovits Gyula. KAK 1961. Corvina 1960. Olaszul, angolul, oroszul, németül.
Ék Sándor, Mai magyar művészet. KAK 1964.
Vezető a Magyar Nemzeti Galériában. 1965/66. Németül, oroszul, angolul, franciául, esperantó is.
D. Fehér Zsuzsa—Pogány Ö. Gábor: Magyar festészet a XX. században. Corvina, 1971. Oroszul, franciául, németül, angolul is.
Magyar festészet a XX. században. Minikönyv. KAK 1973.
Fotó Koffán Károly. Corvina, 1974.
Csáki-Maronyák József. Mai magyar művészet. KAK 1975.
G. E. Pogány: Wing Beat (Szárnyacsapás). Domján Studio. New York, 1976.
Pogány Ö. Gábor—Bodnár Éva: Új magyar képtár. KAK 1976., 1978.
Agamemnon Makrisz. Akmón kiadás. Athén. Görögül 1978., angolul 1980. Corvina, 1980. magyarul.
Pogány Ö. Gábor—Héri Vera: Mladonyiczky Béla. Kner, 1983.
Molnár-C. Pál. 1988. Corvina
Gábor Marianne. Mai magyar művészet. 1987. KAK

Cikkek, tanulmányok

- (Pogány Ödön) Magyar művészeti sorsjáték kiállítása. Képzőművészet IX. évfolyam, 80. szám, 22. old 1935. január
(Pogány Ödön) A Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület jubiláris kiállítása. Képzőművészet IX./81, 32. 1935. február
(Pogány Ödön) LXXXII. csoportos kiállítás a Nemzeti Szalonban. Képzőművészet IX./81, 33. 1935. február (P. Ö.) A magyar arckép mesterei. Glatz Oszkár. Képzőművészet IX./82, 53. 1935. március
(Pogány Ödön) Az Ernst Múzeum CL. kiállítása. Képzőművészet IX./82, 59. 1935. március
(Pogány Ödön) „Müterm”. Képzőművészet IX./82, 63. 1935. március
(Pogány Ödön) A III. Nemzeti Képzőművészeti Kiállítás X—XV. terem Képzőművészet IX./83—84, 82. 1935. április—május
(Pogány Ödön) Petri Lajos jubiláris kiállítása a Nemzeti Szalonban. Képzőművészet IX./83—84, 95. 1935. április—május
(Pogány Ödön) 8 festő 8 szobrász kiállítása a Nemzeti Szalonban. Képzőművészet IX./85, 114. 1935. június
(Budai Ö. Gábor) Az Ernst Múzeum CLII. kiállítása. Képzőművészet IX./85, 115. 1935. június
(Tibély Gábor) Magyar Képirok kiállítása. Képzőművészet IX./85, 119. 1935. június
(Pogány Ödön) A művészetjellegű festészet. Művészet I. 1936, 52.
Doveri átkelés. Új Kor III/21, 7. 1937. augusztus 1.

- Kósa János: Pest és Buda elmagyarosodása 1948-ig. Korunk Szava VII/20, 604. 1937. október 15.
- Angol nyugalom (Constable halálának 100. évfordulójára). Szép Szó V. kötet, 4. füzet 368. 1937. november (Pogány Ödön) Ember és művészet. Művészet II/7, 51. 1937.
- (Pogány Ödön) „Toledó titka.” Művészet II/11–12, 123. 1937.
- Az építőművészet mint a kollektív eszmény megjelenítője. Esztétikai Szemle III/2–3, 105. 1937.
- Hitreébredő művészet. Az Ország Útja II/2, 99. 1938. február
- Baránszky-Jób László: A magyar széppróza története szemelvényekben. Az Ország Útja II/4, 272. 1938. április
- A meudoni dilettáns. Auguste Rodin halálának 20. évfordulóján. Szép Szó VI/4, 350. 1938. május
- „A szegények bibliája a festészetben.” Derkovits Gyula művészete. Híd 6. 1938. május
- Darvas József: A törökverő. Kelet Népe IV/8, 150. 1938. augusztus
- Az új művészet vándorévei. Napkelet XVI/2. 1938. augusztus 1.
- Az Erdélyi Múzeum-Egyesület háromnegyedszázados működése. Korunk Szava VIII/15–16, 470. 1938. augusztus 1–15.
- Eckhardt Sándor: A francia szellem. Kelet Népe IV/10, 297. 1938. október
- Avignon. Korunk Szava VIII/20, 584. 1938. október 15.
- Európai magyarság. Az Ország Útja II/10, 211. 1938. október
- Roger Martin du Gard: Egy lélek története. Kelet Népe IV/12, 455. 1938. december
- Gombosi György: Beck Ö. Fülöp (Ars Hungarica 15.) Magyar Könyvbarátok Diáriuma IX/1, 33. 1939. január–február
- A húszéves Ady-legenda. Az Ország Útja III/2, 118. 1939. február
- Hunyady Sándor: A tigriscsíkos kutya. Kelet Népe V/3, 193. 1939. március
- Író és mesterség. Magyar Könyvbarátok Diáriuma IX/2, 64. 1939. március–május
- A felvidéki magyarság húsz éve (1918–1938). Az Ország Útja III/4, 255. 1939. április
- Kisebbségben? (Németh László Kisebbségben című könyve alkalmából). Az Ország Útja III/9, 531. 1939. szeptember
- Saint-Malo. Vigilia V. 662. 1939. november
- Darvas József: Máról-holnapra. Az Ország Útja III/12, 669. 1939. december
- Joó Tibor: A magyar nemzeteszme. Kelet Népe V/11, 19. 1939. december 15.
- Mitrovics Emlékkönyv. Az Ország Útja IV/1, 28. 1940. január
- Bartha Dénes: Beethoven. Az Ország Útja IV/2, 62. 1940. február
- A népi irodalom művészi rangja. Az Ország Útja IV/3, 100. 1940. március
- (p. g.) Magyar Dante. Az Ország Útja IV/3, 115. 1940. március
- Új haza. Az Ország Útja IV/4, 147. 1940. április
- Példák a nemzeti önismeretre. Az Ország Útja IV/5, 166. 1940. május
- Erdélyi ritkaságok. Az Ország Útja IV/8, 301. 1940. augusztus
- Posszonyi László: Az árnyék. Az Ország Útja IV/8, 302. 1940. augusztus
- Racine a Nemzeti Színházban. Kelet Népe VI/1, 20. 1940. január 1.
- „Az egész látóhatár”. Szabó Dezső összegyűjtött tanulmányai. Kelet Népe VI/4, 20. 1940. február 15.
- Károly Sándor: Tüzes trón. Kelet Népe VI/5, 20. 1940. március 1.
- Pest-Budai regélő. Lestyán Sándor könyve. Kelet Népe VI/7, 18. 1940. április 1.
- Móricz Zsigmond. Protestáns Szemle XI/6. 1940. június
- (Pög) Tóth László: Magányos jegyene. Kelet Népe VI/8, 22. 1940. április 15.
- (Pög) Soós László: Kormorán. Kelet Népe VI/8, 21. 1940. április 15.
- Örökifjú és koravén színjátékok. Kelet Népe VI/9, 17. 1940. május 1.
- (Pög) Puskás Lajos: Júlia szép leány. Kelet Népe VI/9, 17. 1940. május 1.
- Színpadai kísérletek. Kelet Népe VI/11, 12. 1940. június 1.
- (Pög) Kovács Endre: Felszabadultak. Barabás Tibor két novellája. Kelet Népe VI/13, 13. 1940. július 1.
- Márai Sándor: Vendégjáték Bolzanóban. Kelet Népe VI/15, 5. 1940. augusztus 1.
- József Jolán: József Attila élete. Kelet Népe VI/16. 1940. augusztus 15.
- (Pög) Koffán Károly: Anyaság (Szerkesztőségi asztal). Kelet Népe VI/17, 15. 1940. szeptember 1.
- Toledó titka. Jelenkor II/13, 10. 1940. július 1.
- A színházi év elé. Jelenkor II/18, 12. 1940. szeptember 15.
- Írók a katedrálisok előtt. Jelenkor II/12, 9. 1940. június 15.
- Istennek szolgálja, országunk istápjá. Ünnepek VII/16, 13. 1940. augusztus 15.
- Közösségi szellem a művészetben. Ünnepek VII/17, 28. 1940. szeptember 1.
- Halhatatlan kortárs. Auguste Rodin születésének 100. évfordulóján. Ünnepek VII/18, 12. 1940. szeptember 15.
- Művészet a hűség tűzkeresztsége után. Ünnepek VII/21, 5. 1940. november 1.
- Harc a levegőért — a festészetben. Claude Monet születésének 100. évfordulójára. Ünnepek VII/22, 6. 1940. november 15.
- „Élni jó” P. P. Rubens halálának 300. évfordulóján. Ünnepek VII/24, 4. 1940. december 15.
- Tehetség és szorgalom. Vigilia VI. 73. 1940. február
- Van Gogh polgárjoga. Napkelet XVIII/2, 95. 1940. február
- Az itáliai költő. Vigilia VI. 145. 1940. március
- Élmény és irodalom. Vigilia VI. 307. 1940. július
- „Istennek szolgálja” — „Országunk istápjá.” Kis Újság 1940. augusztus 19.
- Puskás Lajos: Júlia szép leány. Magyar Nemzet 1940. augusztus 3.
- Angolok Budán. Kis Újság 1940. augusztus 25.
- Erdélyi példa. Magyar Lélek II/10, 423. 1940. október
- Monath Márta műteremkiállítása. Magyar Nemzet 1940. december 8.
- De profundis (Koffán Károly harminckét metszete). Vigilia VI. 531. 1940. december
- Anyá és gyermeke. Délbáb XIV/44, 30. 1940.
- Falukutató festészet. Délbáb XIV/46, 54. 1940.
- Fény és árnyék. Délbáb XV/23, 30. 1941.
- Szent István a régi magyar művészetben. Délbáb XV/33, 34. 1941.
- (Pög.) Debreceni festők kiállítása. Délbáb XV/40, 27. 1941. október 4.
- Aba-Novák Vilmos. Délbáb XV/41, 35. 1941.
- (Pög.) Kiállítások. Délbáb XV/44, 30. 1941.
- (Pög.) Az arckép. Délbáb XV/46, 35. 1941.
- Patkó Károly emléke. Délbáb XV/48, 34. 1941. november 29.
- Régi magyar betlehemek. Délbáb XV/51, 56. 1941.
- (Pög.) Négy kiállítás. Ünnepek VIII/3, 32. 1941. február 1.
- Test és lélek. Ünnepek VIII/3, 4. 1941. február 1.
- (Pög.) Művészet és művesség. Ünnepek VIII/4, 32. 1941. február 15.
- A tőkéslet asszimiláns. Ünnepek VIII/5, 6. 1941. március 1.
- A holnap mesterei. Kocsis András. Ünnepek VIII/6, 24. 1941. március 15.
- (Pög.) Újak, régiek, időtlenek. Ünnepek VIII/6, 32. 1941. március 15.
- Nő a forradalomban. (Berthe Morisot). Ünnepek VIII/7, 3. 1941. április 1.

- (Pög.) Álom és valóság a tárlatokon. Ünnepe VIII/7, 32. 1941. április 1.
- (Pög.) Farkas István új képei. Ünnepe VIII/8, 32. 1941. április 15.
- (Pög.) Az Operaház nagy eseménye a felújított Tell Vilmos. Ünnepe VIII/9, 32. 1941. május 1.
- Minden nap történelmet kell csinálni. . . Ünnepe VIII/10, 4. 1941. május 15.
- „Érik a gyümölcs.” Ünnepe VIII/11, 18. 1941. június 1.
- A holnap mesterei. Koffán Károly. Ünnepe VIII/12, 7. 1941. június 15.
- Követők. Ünnepe VIII/14, 32. 1941. július 15.
- (Pög.) A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium vásárlásainak kiállítása. Ünnepe VIII/15, 32. 1941. augusztus 1.
- Végzetes játék. Ünnepe VIII/19, 12. 1941. október 1.
- (Pög.) Az évad elején. Ünnepe VIII/20, 32. 1941. október 15.
- A holnap mesterei. Kerényi Jenő. Ünnepe VIII/21, 18. 1941. november 1.
- (Pög.) Arcképek kiállítás a Múcsarnokban. Ünnepe VIII/22, 32. 1941. november 15.
- (Pög.) Patkó Károly életműve. Ünnepe VIII/23, 30. 1941. december 1.
- (Pög.) Nagy Imre útja. Ünnepe VIII/23, 47. 1941. december 15.
- (Pög.) Just Béla: Szagosome. Kelet Népe VII/3, 9. 1941. február 15.
- Két napló. Kelet Népe VII/3, 13. 1941. február 15.
- Alain-Fournier: Az ismeretlen birtok. Diárium II. (XI.) 3, 66. 1941. március
- (Pög.) Berde Mária: Keresztjáró szerelem. Kelet Népe VII/7, 16. 1941. április 15.
- A beavatottak. Vigília VII. 287. 1941. július
- A Fővárosi Népművelési Bizottság színházi bérletsorozatának ismertetői. 1941. szeptember—1942. április
- Veres Péter: Ember és Írás. Diárium II. (XI.) 9, 224. 1941. szeptember
- Babits Mihály. Vigília VII. 380. 1941. szeptember
- A százötvenéves Széchenyi. Művelődés 2/10, 2. 1941. október 5.
- A legnagyobb magyar nemzetnevelő nyomában. Fővárosi Népművelési Bizottság munkaterve. 1941. október
- Bóka László: Vajda János. Vigília VIII. 160. 1942. április
- Könyvek és írók. Mitrovics Gyula: A műalkotás szemlélete. Protestáns Szemle LI/5, 151. 1942. május
- Kosztolányi Dezső: ÁBÉCE. Vigília VIII. 359. 1942. szeptember
- (G. E. Pogány) Bóka László: Vajda János. Corvina. Rassegna Italo-Ungherese 1942/XX. No. 1. 55. o.
- (Pög.) A Múcsarnok téli tárlata. Ünnepe IX/2, 31. 1942. január 15.
- Műfajok találkozása. Ünnepe IX/3, 6. 1942. február 1.
- Rippl-Rónai József és Bernáth Aurél. Ünnepe IX/4, 31. 1942. február 15.
- A holnap mesterei. Bartha László. Ünnepe IX/1, 21. 1942. január 1.
- (Pög.) Aba-Novák Vilmos életműve. Délbáb XVI/11, 40. 1942. március
- (Pög.) Ahány festő, annyiféle. Délbáb XVI/13, 35. 1942. Magyar Passió. Délbáb XVI/14, 38. 1942.
- (Pög.) Új Művészek Egyesülete. Délbáb XVI/16, 30. 1942. április 18.
- (Pög.) Az ifjúság útja. Délbáb XVI/17, 36. 1942.
- (Pög.) A tavaszi tárlat díjai. Délbáb XVI/19, 38. 1942.
- (Pög.) A festői Balaton. Délbáb XVI/20, 39. 1942.
- Képek, szobrok. Délbáb XVI/21, 38. 1942. május 23.
- (Pög.) Egy festő és egy szobrász budapesti kiállítása. Délbáb XVI/22, 39. 1942.
- „A magyar művészetért”. Délbáb XVI/24, 34. 1942. június 13.
- (Pög.) A Színeji Társaság fiataljai. Délbáb XVI/25, 39. 1942.
- Művészek munkában. A rajz lehetőségei. Délbáb XVI/32, 38. 1942.
- (Pög.) Egy nyári csoportkiállítás. Délbáb XVI/34, 35. 1942.
- Az emlékművek születése. Délbáb XVI/38, 40. 1942.
- (Pög.) Nagy magyar siker Velencében. Rudnay Gyula művészete. Délbáb XVI/39, 35. 1942.
- Így látja a művész önmagát. Délbáb XVI/41, 38. 1942.
- (Pög.) Márfy Ödön művészete. Ünnepe IX/6, 31. 1942. március 15.
- (Pög.) A festők életműve. Ünnepe IX/7, 31. 1942. április 1.
- (Pög.) Fialatok térfoglalása. Ünnepe IX/9, 31. 1942. május 1.
- (Pög.) A kiállítások értékei. Ünnepe IX/10, 31. 1942. május 15.
- Szalay Lajos rajzai. Ünnepe IX/12, 31. 1942. június 15.
- Az évad végén. Ünnepe IX/13, 31. 1942. július 1.
- (Pög.) Művészet és közönség. Ünnepe IX/15, 31. 1942. augusztus 1.
- A holnap mesterei. Duray Tibor. Ünnepe IX/16, 30. 1942. augusztus 15.
- Középkori alvilág. Ünnepe IX/17, 6. 1942. szeptember 1.
- A holnap mesterei. Borsos Miklós. Ünnepe IX/18, 31. 1942. szeptember 15.
- (Pög.) Gy. Szabó Béla rajzai. Ünnepe IX/19, 31. 1942. október 1.
- Fiatalkor magyar szobrászok. Délbáb XVI/1, 30. 1942.
- Fialatok a Nemzeti Szalonban. Délbáb XVI/3, 34. 1942.
- (Pög.) A festő munkája. Délbáb XVI/4, 16. 1942.
- Két nemzedék — két világ. Délbáb XVI/5, 38. 1942. január 31.
- (Pög.) A Színeji Társaság kiállítása. Délbáb XVI/6, 27. 1942.
- (Pög.) A vízfestmény. Délbáb XVI/9, 41. 1942.
- Vallanak a margitszigeti romok. Ünnepe X/2, 3. 1943. január 15.
- A holnap mesterei. Andrassy Kurta János. Ünnepe X/5, 21. 1943.
- A holnap mesterei. Boda Gábor. Ünnepe X/7, 18. 1943. április 1.
- Magyar Passió. Művelődés 4/4, 2. 1943. április 5.
- A holnap mesterei. Borberek Kovács Zoltán. Ünnepe X/20, 9. 1943. október 15.
- A holnap mesterei. Szabó Iván. Délbáb X/1, 29. 1943.
- Magyar Duna. Istokovits Kálmán tájképei. Délbáb XVII/3, 38. 1943.
- Mednyánszky László időszerezése. Délbáb XVII/6, 38. 1943.
- (Pög.) Hincz Gyula vízfestményei. Délbáb XVII/7, 39. 1943.
- (Pög.) Nyugodt nemzedék. Délbáb XVII/8, 39. 1943.
- (Pög.) Magyar mesterek. Csók István. Délbáb XVII/9, 27. 1943.
- Új kiállítások. Délbáb XVII/11, 37. 1943.
- (Pög.) Magyar mesterek. Szőnyi István. Délbáb XVII/18, 39. 1943.
- (Pög.) Simonka György kiállítása. Délbáb XVII/19, 29. 1943.
- (Pög.) Magyar mesterek. Egry József. Délbáb XVII/33, 39. 1943.
- Párisi festőiskola az Erzsébet-téren. Délbáb XVII/34, 38. 1943.
- (Pög.) Magyar mesterek. Bernáth Aurél. Délbáb XVII/38, 28. 1943.
- A mai francia festészet. Délbáb XVII/41, 38. 1943. október 9.
- Őszi tárlat a Múcsarnokban. Délbáb XVII/42, 38. 1943.
- Képzőművészek Új Társasága 1943-ban. Délbáb XVII/46, 38. 1943.
- (Pög.) Paizs Goebel Jenő kiállítása. Délbáb XVII/47, 29. 1943.
- Fiatalkor művészek kiállítása. Délbáb XVII/48, 28. 1943.
- A Múcsarnok téli kiállítása. Délbáb XVII/49, 38. 1943.
- (Pög.) Emlékezés egy hősi halott festőművészre. (Szabados Jenő 1911—1942). Délbáb XVII/50, 29. 1943. december
- Magyar mesterek. Márfy Ödön. Délbáb XVII/50, 39. 1943. december

(Pög.) Az Alkotás művészház XXII. kiállítása. Délibáb XVII/51, 39. 1943.

(Pög.) Csemiczky Tihamér rajzai. Délibáb XVII/51, 38. 1943.

A katedrálisok világa. Ünnepek II/12, 5. 1944. március 24.

(Pög.) Haladó művészek. Délibáb XVIII/1, 29. 1944.

Betlehemi királyok. Délibáb XVIII/2, 38. 1944.

A székelyföldi ösztöndíjasok kiállítása. Délibáb XVIII/3, 38. 1944.

Schalk László kiállítása. Délibáb XVIII/4, 38. 1944.

(P. Ö. G.) Szemle a kiállító művészek között. Délibáb XVIII/5, 38. 1944. január 29.

A magyar művészet ötven éve. Délibáb XVIII/6, 38. 1944.

Gábor Marianne képei. Délibáb XVIII/7, 38. 1944.

A műbarát 55. kiállítása. Délibáb XVIII/8, 38. 1944.

(Pög.) Téli Szalon Párisban. Délibáb XVIII/8, 39. 1944.

(Pög.) Magyar mesterek. Barcsay Jenő. Délibáb XVIII/9, 38. 1944.

Emlékezés Munkácsy Mihályra születésének 100. évfordulóján. Délibáb XVIII/10, 28. 1944.

A mai magyar művészet sikere Svájcban. Délibáb XVIII/11, 28. 1944.

Képzőművészeti Szemle. Délibáb XVIII/12, 38. 1944.

A magyar tájkép mestere. Mészöly Géza 1844—1887. Délibáb XVIII/13, 39. 1944.

Út az Új szellemi Front felé. Világ 1945. június 12.

(Pög.) Művészek az újjáépítésben. Világ 1945. június 21.

Szinyei példája. Fényszóró I/3, 15. 1945. augusztus 9.

L'art hongrois. Új Idők LI/2, 60. 1945. augusztus 11.

Picasso életműve. Fényszóró I/8, 8. 1945. szeptember 12.

Képzőművészetünk újítói Nagybanától napjainkig.

Fényszóró I/9, 18. 1945. november 20.

„A tiszta erkölcs”. Világ 1945. szeptember 11.

Két kiállítás. Fényszóró I/14, 16. 1945. október 24.

Új szerzemények a Szépművészeti Múzeumban. Új Idők LI/22, 523. 1945. december

Egry József kapta az ideai nagy állami aranyérmet. Fényszóró I/21, 21. 1945. december

A felszabadult képzőművészet. Szabadnevelés 1945. 47.

Műemlékek a háborúban. Dolgozók világlapja II/2, 23.

1946. január 12.

Szalay Lajos rajzai. Új Idők LII/5, 96. 1946. február 2.

Világhírű festmények kozmetikája. Dolgozók világlapja II/14, 20. 1946. április 6.

Koffán Károly. Új Magyarország 1946. július 3.

Derkovits Gyula fejlődése. Szabadság 1946. július 14. 6.

Picasso harca Franco ellen. Szabadság 1946. július 21. 4.

Kommunista művészek kiállítása. Szabad Nép 1946. szeptember 29. 6.

Magángyűjtemények remekei a Szépművészeti Múzeumban. Szakszervezeti Közlöny VII/16, 14. 1946. október 7.

A százéves Paál László. Szivárvány I/25, 18. 1946. november 16.

A magángyűjtemények értékei. Dolgozók Világlapja II/47, 14. 1946. november 23.

Fiatalkorú művészek a Fővárosi Képtárban. Szabad Nép 1946. december 22. 13.

Régi magyar betlehemek. Szivárvány I/30, 12. 1946. december 21.

(Pög.) Charles Despiau francia szobrász. Nagyvilág 1946. december 6.

Csontváry Tivadar. Válasz 1946. december VI/3, 283.

Botticelli. Valóság II/6—9, 71. 1946.

Nagy-Balogh János kiállítása, a Budapesti Medikus

Körben. (katalógus) 1946.

A képzőművészetek találkozása. Új Építészet I/2, 10.

1946.

Műkincseink viszontagságai. Dolgozók Világlapja III/3, 23. 1947. január 18.

Fenyő A. Endre kiállítása. Fórum II/2, 157. 1947. február

Jegyzetek a második Szabad Nemzeti Kiállításról. Szabad

Nép 1947. március 27. 4.

Szabadság-kiállítás. Szabad Művészet I/3, 38. 1947.

április

(Pög.) Moholy-Nagy László 1895—1947. Szabad Művészet I/3, 36. 1947. április

(P. Ö. G.) Három festő kiállítása (Perlott Csaba V., Szobotka Imre, Gráber Margit). Szabad Nép 1947. április

9. 4.

(Pög.) Az üzemek művészei. Szabad Nép 1947. április

30. 4.

(Pög.) Oelmacher Anna gyűjteményes kiállítása. Szabad Nép 1947. április 17. 4.

(Pög.) „A bánya” (Kasznár Aranka). Szabad Nép 1947. április 13. 9.

(Pög.) Göndör Bertalan emlékkiállítás. Szabad Nép 1947. április 27. 9.

Dési Huber István. Szabad Nép 1947. április 20. 9.

Berény Róbert hatvanéves. Nagyvilág II/7, 8. 1947. május 1.

Háy Károly László festőművész összegyűjtött munkái 1937—1947. (katalógus) 1947. május

(Pög.) W. Pintér Z. József gyűjteményes kiállítása. Szabad Nép 1947. május 17. 4.

Egy fiatal szobrásznő Kühner Ilse szobrai. Szabad Nép 1947. május 8. 4.

(Pög.) Bokros-Birman Dezső kiállítása. Szabad Nép 1947. május 31. 4.

Gulácsy Lajos 1882—1932 (Bibliotheca-Officina kiállítások Budapest). 1947. május (katalógus)

(Pög.) Háy Károly László összegyűjtött munkái. Szabad Nép 1947. május 23. 4.

(Pög.) Ferenczy Noémi kiállítása. Szabad Nép 1947. június 1. 9.

Pór Bertalan. Nagyvilág II/8, 12. 1947. június 1.

Háy Károly László művészetéről. Irodalmi Szemle I/6, 16. 1947. június

Telléry Sári. (meghívó) 1947. június

(Pög.) Gulácsy Lajos műveinek kiállítása. Szabad Művészet I/5, 87. 1947. június

Alkotás. Fórum II/6, 477. 1947. június

(Pög.) Ötven művész kiállítása (Nemzeti Szalon). Szabad Művészet I/6—7, 122. 1947. július—augusztus

Pór Bertalan grafikái. Fórum II/7, 574. 1947. június

(Pög.) Magyar táj. Szabad Nép 1947. július 30. 4.

(Pög.) A munkásság festője Csepelen (Dési Huber I.). Szabad Nép 1947. július 23. 4.

A magyar festészet az elmúlt évtizedben. Emberség 4, 157. 1947. augusztus

Uitz Béla hatvanéves. Nagyvilág II/12, 5. 1947. november 7.

(Pög.) Bencze László rajzai. Szabad Nép 1947. szeptember 20. 4.

Új kiállítások. Szabad Nép 1947. szeptember 24. 4.

A sátoraljúhelyi partizánemlék. Jövőndő 40, 1947. október 2.

Öt esztéta az absztrakt művészetről. Szabad Művészet I/9—10, 184. 1947. október

Budapest népe a művészetben (A magyar képzőművészet mesterei). 1947. október (katalógus)

Összeállította: Beck Ö. Fülöp emlékkiállításának anyagát. Szépművészeti Múzeum 1947. október

Az elmúlt évad kiállításai. Újhold II/3, 127. 1947. október

Beck Ö. Fülöp emlékkiállítás a Szépművészeti Múzeumban. Szabad Nép 1947. október 4. 4.

(P. Ö. G.) Kiállítás a Goldberger gyárban. Szabad Nép 1947. október 3. 4.

Elek Artúr, a kritikus. Válasz VII/10, 349. 1947. október

Képzőművészetünk a felszabadulás óta. (katalógus) 1947. október

Beck Judit. Irodalmi Szemle I/11, 9. 1947. november

Novotny E. Róbert festőművész és Kocsis András szobrászművész gyűjteményes kiállítása. (katalógus) 1947. november

(Pög.) Bokor Pál. Modok Mária. Szabad Nép 1947. november 19. 4.

Nagy István. Nagyvilág II/13, 8. 1947. december 4.

- (Pög.) Uitz Béla hatvanadik születésnapját... Szabad Művészet I/12, 241. 1947. december
- Buday György kiállítása. Fórum II/12, 990. 1947. december
- Rónai-Gábor Marianne festőművész gyűjteményes kiállítása. Művész Galéria 1947. december (katalógus)
- Képzőművész kollégiumok. Valóság III/12, 878. 1947. december
- Száz mester, száz remekmű. 1947. december (katalógus)
- Koffán Károly festőművész grafikus kiállítása (katalógus). 1947. november
- A művészet és a társadalmi fejlődés kapcsolata. A Továbbképzés és demokrácia című kötetben. 1947. (különnyomat is)
- Vedres Márk. Tér és forma XX/4, 88. 1947.
- Kmetty János. Tér és forma XX/9, 205. 1947.
- Deli Antal festőművész és Marosán László szobrászművész gyűjteményes kiállítása (katalógus) 1947.
- Kisplasztikai és grafikai kiállítás (katalógus). 1948. január
- Beck Ö. Fülöp emlékezete. Újhold III/1, 49. 1948. január
- Rabinovszky Máriusz: A Trecento. Valóság IV/1, 71. 1948. január
- Derkovits Gyula (1894—1934). Szabad Vas megye 1948. január 1. 3.
- Farkas Aladár szobrász és Nolipa István festő gyűjteményes kiállítása (katalógus). 1948. január
- A magyar grafika száz éve (katalógus). 1948. január
- A reformkor művészete. Szabad Művészet II/1, 2. 1948. január
- Egy kis művészetpolitika. Valóság IV/1, 72. 1948. január
- Sugár Andor festő, Goldman György szobrász emlékkiállítása (katalógus). 1948. február
- Festészetünk a nagybányaiakig. Szabad Művészet II/2, 33. 1948. február
- Derkovits Gyula a magyar festészet nagy forradalmára. Derkovits Gyula emlékkiállítása (katalógus). Szombathely 1948. február
- Derkovits Gyula emlékkiállítása (katalógus). 1948. március
- A nagybányai iskola. Szabad Művészet II/3, 76. 1948. március
- Bényi László festőművész és Szandai Sándor szobrászművész kiállítása (katalógus). Művész Galéria 1948. március
- Magyar Passió. Dolgozók Világlapja IV/13, 10. 1948. március 27.
- Négy művész bemutatkozása. Szivárvány III/18, 18. 1948. április 30.
- Négy kiállítás. Szivárvány III/15, 15. 1948. április 10.
- A magyar valóság. Szivárvány III/17, 14. 1948. április 24.
- Két kiállítás. Szivárvány III/16, 13. 1948. április 17.
- Rippl-Rónai és a Nyolcak. Szabad Művészet II/4, 130. 1948. április
- A magyar valóság. (katalógus). 1948. április
- Vedres Márk szobrainak és grafikai műveinek gyűjteményes kiállítása (katalógus). 1948. április
- Forradalmi művészet. Művészetszemlélet I/2, 4. 1948. május 15.
- A nemzeti felújulás. Művészetszemlélet I/1, 4. 1948. május 1.
- Két kiállítás. Szivárvány III/20, 21. 1948. május 15.
- A partizán-emlék pályaművei. Szivárvány III/21, 15. 1948. május 22.
- Külföldi magyar kiállítások. Szivárvány III/19, 15. 1948. május 8.
- Gyűjteményes kiállítások. Szivárvány III/26, 15. 1948. június 26.
- Jugoszláv képzőművészeti kiállítás. Szivárvány III/24, 15. 1948. június 12.
- A Szépművészeti Múzeum kiállításai. Szivárvány III/23, 15. 1948. június 5.
- Kilencven művész kiállítása. Szivárvány III/25, 15. 1948. június 19.
- Képzőművészetünk fejlődése. A Fővárosi Képtár bányavidéki vándorkiállítása (katalógus) 1948. június—november
- Az új magyar szobrászat. Szabad Művészet II/6, 207. 1948. június
- Lucien Hervé festőművész kiállítása (katalógus). 1948. június
- Bányavidéki vándorkiállítás. Szivárvány III/27, 1948. július 3.
- A reformkor művészete. Szivárvány III/28, 1948. július 10.
- A hét kiállításai. Szivárvány III/29, 15. 1948. július 17.
- „Fővárosunk az egyesítésig 1800 és 1873 között.” Szivárvány III/30, 15. 1948. július 24.
- „A Margit-híd újjáépítése” (Rónai-Gábor Marianne kiállításáról). Szivárvány III/31, 14. 1948. július 30.
- A Szépművészeti Múzeum kiállításai. Szabad Művészet II/7—8, 253. 1948. július—augusztus
- Közönség elé kerülnek a paloták műkincsei. Színház és Mozi I/1, 23. 1948. augusztus 18.
- Egy új nemzedék jelenik meg kultúránkban. Megnyílt a Róza Miklós Szalon. Színház és Mozi I/2, 25. 1948. augusztus 25.
- Új emlékművek. Szivárvány III/33, 15. 1948. augusztus 13.
- Képzőművészetünk száz éve. Szivárvány III/32, 15. 1948. augusztus 7.
- A magyar táj. Színház és Mozi I/4, 20. 1948. szeptember 8.
- Nagy István emlékkiállítás. Színház és Mozi I/7, 14. 1948. szeptember 29.
- Nagy István 1873—1937 (katalógus). 1948. szeptember
- A művészet kialakulása. Művészetszemlélet I/5, 10. 1948. október 1.
- Képzőművészeti Főiskola ifjúságának munkaverseny kiállítása (katalógus). 1948. október 31—november 16.
- Száz magyar művész. Színház és Mozi I/12, 8. 1948. november 3.
- Duray Tibor újabb művei. (katalógus). 1948. november
- Orosz festészet az Októberi Forradalom előtt. Új Világ I/27, 7. 1948. november 12.
- Benedek Jenő új képei. (katalógus). 1948. november
- Magyar realisták. Szabad Művészet II/11—12, 338. 1948. november—december
- A munka a művészetben. Dolgozók Világlapja IV/52, 14. 1948. december 25.
- Képleírások. Szabad Nép naptára. 1948.
- VI-os tárna. Gáborjáni Szabó Kálmán 10 fametszete. Tatabánya 1948.
- (G. E. Pogány) La plus jeune génération. Miroir 1948. 4, 54.
- (Gábor Ö. Pogány) Mostra d'arte contemporanea ungherese. Roma 1948. (katalógus)
- (Edmund Gabriel Pogány) The Hungarian Exhibition in London (katalógus) 1948. Gallery of the Royal Society of Painters in Watercolours.
- (Ö. Gábor Pogány) Ungers konst av idag (katalógus). Stockholm Nationalmuseum 1948.
- (Edmund Gabriel Pogány) Modern Hungarian Painting. The Arts Council of Great Britain, London 1948.
- (G. E. Pogány) Joseph Koszta. Miroir 1948. 4, 37.
- Képzőművészet és realizmus. (Tananyag népi kollégiumok számára) 1948.
- A képzőművészeti szemlélet szempontjai. (Tananyag népi kollégiumok számára) 1948.
- Művészet és társadalom. (Tananyag népi kollégiumok számára) 1948.
- (Edmund Gabriel Pogány) Hundert Jahre Ungarische Bildende Kunst (katalógus). Bécs 1948.
- Új festők, szobrászok. Szabad Nép 1949. január 9. 11.
- Szabados Jenő 1913—1942. (katalógus) 1949. január 250 000 látogatója volt a Fővárosi Képtárnak. Fővárosi Napló 1949. január 15. 3.
- Dési Huber István. Művészetszemlélet II/2—3, 4. 1949. február 15.
- A bajai Rudnay-művésztelep gyűjteményes kiállítása (katalógus). 1949. február
- Dési Huber István emlékezete (1895—1944). Halálának ötödik évfordulóján. Szabad Művészet III/2—3, 75. 1949. február—március

- A proletárforradalom művészete. Szabad Művészet III/2—3, 88. 1949. február—március
- Realizmus a magyar képzőművészetben. Szabad Nép 1949. március 22.
- Derkovits Gyula és Dési Huber István 16 rajza. Magyarok V/4, 206. 1949. április
- Rudnay Gyula műveinek kiállítása Baján. Szabad Művészet III/4, 151. 1949. április
- Márffy Ödön festőművész freskóterveinek kiállítása (katalógus). 1949. április
- Szobotka Imre festőművész és Szandai Sándor szobrászművész kiállítása (katalógus). 1949. április
- A bajai Rudnay-művésztelep gyűjteményes kiállítása (katalógus). Bács-Bodrog vármegye és Baja város „Mészáros Lázár” Múzeuma. 1949. február
- Magyar otthonok. Fővárosi Képtár kiállításai XLIII. 1949. május
- III. Képzőművészeti Kiállítás (katalógus). Nemzeti Szalon 1949. május
- Szilágyi Jolán gyűjteményes kiállítása. Új Világ 1949. május 6., 8.
- A Magyar Pedagógusok Szabad Szakszervezete III. Képzőművészeti kiállításának katalógusa. Nemzeti Szalon 1949. május
- Tóth B. László festőművész kiállítása (katalógus) 1949. június.
- A tatai bányásművészek kiállítása. Szabad Nép 1949. június 25., 6.
- A polgári képzőművészet hanyatlása. Szabad Művészet III/7—8, 310. 1949. július—augusztus
- A Béke-rajzpályázat mérlege. Szabad Művészet III/7—8, 332. 1949. július—augusztus
- A magyar ifjúság képzőművészeti kiállítása (katalógus). Fővárosi Képtár 1949. augusztus
- Válasz Rabinovszky Máriusznak. Szabad Művészet III/9—10, 422. 1949. szeptember—október
- A magyar művészet 1800-tól napjainkig (katalógus). Országos Magyar Szépművészeti Múzeum 1949.
- Barna Miklós gyűjteményes kiállításának katalógusa 1950. január
- Csók István. Szabad Művészet IV/1—2, 13. 1950. január—február
- Három Kossuth-díjas szobrász 1950. Kisfaludi-Stróbl Zsigmond. Szabad Művészet IV/3—4, 103. 1950. március—április (Sebestyén György; Pátzay, Székely Zoltán; Csorba Géza)
- Munkácsy Mihály — halálának ötvenedik évfordulóján. Szabad Nép 1950. április 30., 15.
- Csók István életműve. Szabad Nép 1950. május 31., 7.
- Az Ifjúsági Képzőművészeti és Iparművészeti Kiállítás. Szabad Nép 1950. június 17., 4.
- Munkácsy Mihály: Sztrájk. Művelt Nép I/4, 10. 1950. június
- A magyar festészet haladó hagyományai. Szabad Nép 1950. július 20., 6.
- Az Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás I. Szabad Nép 1950. augusztus 27., 11.
- Az Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás előzményei Szabad Művészet IV/8, 278. 1950. augusztus
- Az Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás II. Szabad Nép 1950. szeptember 2., 6.
- Munkásművészek az Első Magyar Képzőművészeti Kiállításon. Szabad Nép 1950. szeptember 22., 6.
- Az Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás III. Szabad Nép 1950. szeptember 8., 6.
- (P. Ö. G.) Vedres Márk elvtárs, Kossuth-díjas szobrászművész 80 éves. Szabad Nép 1950. szeptember 13., 6.
- Az Első Magyar Képzőművészeti Kiállításról. Csillag III/34, 125. 1950. szeptember
- Ilja Refimovics Rjepin. Szabad Nép 1950. október 4., 6.
- Az Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás szobrászati anyaga. Szabad Művészet IV/10, 369. 1950. október
- „Művészetünk haladó hagyományai és az Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás” címen tartott előadást P. Ö. G. a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat ülésén. Szabad Művészet IV/11, 459. 1950. november
- Gyárfás Jenő emlékkiállítása (katalógus). 1950. december (Gábor Ö. Pogány) Mihály Munkácsy. Parallela Cinquante 1950. 9. szám, 4.
- A Román Népköztársaság művészeti kiállítása. Szabad Művészet V/1, 1. 1951. január
- Ankét a kritika feladatairól és a magyar képzőművészeti kritika munkájáról és hiányosságairól (bevezető és hozzászólás). Szabad Művészet V/2, 69. 1951. február
- A lengyel realista festőművészet kiállítása. Szabad Művészet V/3, 1951. március
- A Képzőművészeti Főiskola évről évre kiállítása. Szabad Ifjúság 1951. július 27., 7.
- A lengyel műemlékek helyreállításának tanulságai. Szabad Művészet V/10, 459. 1951. október
- A magyar építőművészek első országos kongresszusa (hozzászólás). 1951. október 26—28., 112.
- Múzeumok és könyvtárak. Az Országos Könyvtári Központ könyvtáros tanfolyama (kéziratként). 1951. október
- A Második Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Irodalmi Újság 1951. november 8., 4.
- A Második Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Szabad Ifjúság 1951. november 11., 7.
- Befelejtettség és minőség. Szabad Művészet 1951. december, V/12, 530. (különnyomat is)
- Genthon István: Magyarország műemlékei (előszó). 1951.
- A haladó és a reakció erők harcának tükrözése a 19. századi magyar festészetben. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1951., 41.
- Főtitkári jelentés a Régészeti, Művészettörténeti és Éremtani Társulat ötnegyedévi működéséről. Archaeologiai Értesítő 1951. 2. 144.
- A budapesti Sztálin szobor. Szabad Művészet VI/1, 6. 1952. január
- Képzőművészeti kiállítás a magyar—szovjet barátságról. Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító II/3, 1. 1952. március
- A Tavaszi Tárlat. Irodalmi Újság 1952. május 22., 3.
- Tavaszi Tárlat a Múcsarnokban. Nők Lapja IV/21, 10. 1952. május 22.
- A Tavaszi Tárlat szobrászati anyaga. Szabad Művészet IV/6, 268. 1952. június
- Munkácsy Mihály kiállítás (katalógus). Múcsarnok 1952. július
- Tavaszi Tárlat. Csillag V/7, 893. 1952. július
- Dobroszláv Lajos festőművész kiállítása. Fényes Adolf terem 1952. szeptember
- Egy év tapasztalatai után. Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító II/9, 1952. szeptember
- Rippl-Rónai József emlékkiállítása (katalógus). 1952. október
- (P. Ö. G.) Rippl-Rónai József halálának 25-ik évfordulója. Néphadsereg 1952. november 25., 6.
- Előszó A konzerválás és restaurálás kézikönyvéhez. MMOK 1952.
- (Gábor Ö. Pogány) Hundertfünfzig Jahre ungarische Kunst. Berlin 1952. (különnyomat is).
- Az Első Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Művészettörténeti Értesítő I, 107. 1952.
- A Második Magyar Képzőművészeti Kiállítás után. Művészettörténeti Értesítő I, 155. 1952.
- Iparművészetünk fordulat előtt. Művészettörténeti Értesítő I, 159. 1952.
- A képzőművészeti plénum feladatai. Művészeti dolgozó 1953. január 31., 3.
- A III. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Irodalmi Újság 1953. január 1., 6.
- (Gábor Ö. Pogány) Pál Szinyei-Merse (1845—1920). Hungary No. 1. 1953. január
- Képzőművészetünk és az ifjúság. Új Március III/2—3, 126. 1953. február—március
- A III. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító III/2, 1953. február
- Zichy Mihály. Alkotó Ifjúság I/2, 4. 1953. április 20.
- A Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító olvasókon-

- ferenciája. Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító III/5, 1953. május
- A koreai képzőművészeti kiállításról. Csillag VI/7, 1978. 1953. július
- Goya. Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító III/7. 1953. július
- Majakovszkij mint grafikus. Szovjet Kultúra V/7, 7. 1953. július
- A Szovjetunió múzeumaiban. Magyar múzeológus küldöttség a Szovjetunióban. 1953. október 20—november 12.
- Felejtethetetlen kiállítás. „A szovjet és a forradalom előtti orosz képzőművészet eredeti alkotásaiból.” Népszava 1953. december 29.
- Az élet képeskönyve. Szovjet Kultúra V/12, 30. 1953. december
- Glatz Oszkár Kossuth-díjas festőművész és Kunffy Lajos festőművész gyűjteményes kiállítása. (katalógus) Ernst Múzeum 1953. március
- A III. Magyar Képzőművészeti Kiállítás plasztikai anyaga. Szabad Művészet 1953., 20.
- Kiállítás a szovjet és a forradalom előtti orosz képzőművészet eredeti alkotásaiból. Új hang III/1, 89. 1954. január
- Kiállítás a szovjet és a forradalom előtti orosz képzőművészet eredeti alkotásaiból. Múzeumi Híradó 1954. január—február
- A IV. Magyar Képzőművészeti Kiállításról. Szabad Művészet 1., 18. 1954. január
- Az emberábrázolás a IV. Képzőművészeti Kiállítás tükrében. Művelt Nép V/2, 16. 1954. február
- Emlékezés Kemény Alfrédre. Új Világ 1954. április 8., 6.
- Szovjet vendégeink segítségével. Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító IV/5, 31. 1954. május
- Alekszander Kobzdej lengyel állami-díjas grafikusművész kiállítása (katalógus). Nemzeti Szalon 1954. december
- Az I. Országos Képzőművészeti Tanácskozás. Művelt Nép 1954.
- Előszó Ék Sándor: A realizmus zászlaja című kötetéhez. Összegyűjtött tanulmányok és cikkek. 1954.
- A magyar és az orosz iparművészet történeti kapcsolatairól (szerkesztés, előszó). Magyar—Szovjet Társaság 1954.
- (Gábor Pogány) Mihály Munkácsy. Dresden 1954.
- Audiatur et altera pars. Kéziratban. 1954. október
- Alexander Kobzdej koreai és vietnami rajzai. Művelt Nép VI/2, 2. 1955. január 9.
- A magyar és orosz iparművészet történeti kapcsolatai. MSZT Mozgalom VIII/1, 15. 1955. január
- Képzőművészeti kultúránk helyzetéről. Népművelés 1., 32. 1955.
- G. Szabó Kálmán grafikái (katalógus) Fényes Adolf terem 1955. március
- Csók István jubileumi kiállítása a Műcsarnokban. Szabad Nép 1955. június 30., 4.
- Szabadságunk köszöntése. Ék Sándor rajzaluma. Szabad Nép 1955. július 30., 4.
- A Szovjetunió Kommunista Pártjának határozatai a művészetéről. Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító V/9, 1955. szeptember (különlenyomat is)
- (P. Ö. G.) A Képzőművészeti Hetek. Új Világ 1955. december 15., 4.
- Egy hét Bécs múzeumaiban. Művelt Nép VI/50, 6. 1955. december 11.
- VI. Magyar képzőművészeti kiállítás (katalógus). Műcsarnok 1955.
- A magyar és szovjet képzőművészet kapcsolatainak tíz éve. Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító 1955., 4.
- Búcsú Gáborjani Szabó Kálmántól. Kéziratban. 1955. június
- Új feladatok előtt. Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító VI/1. 1956. január
- A képzőművészeti kiállítás szobraitól (VI). Szabad Nép 1956. február 23.
- Bihari Sándor emlékkiállítása. Múzeumi Híradó 1956. II. 103.
- (P. Ö. G.) Szilágyi Jolán kiállítása a Nemzeti Szalonban. Új Világ 1956. március 8., 6.
- Fenyő A. Endre festőművész kiállítása (katalógus). 1956. március
- (P. Ö. G.) Szilágyi Jolán kiállítása. Szovjet Kultúra VIII/4, 34. 1956. április
- Kiss Lajos könyve a vásárhelyi művészekről. Vásárhelyi Szó II/6—7, 76. 1956. június—július
- Üdvözet a százéves Tretyakov Képtárnak! Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító VI/6, 1956. június
- (P. Ö. G.) Az Unesco vándorkiállítása Leonardo rajzainak reprodukcióiból. Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító VI/7, 1956. július
- A Rembrandt évfordulóra. Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító VI/8, 1956. augusztus
- Ferenczy István, Izsó Miklós, Stróbl Alajos öröksége. Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító VI/9, 1956. szeptember
- Pap Gyula művészete. Dabóczi Mihály szobrai (katalógus). Kiállítás 1956. Ernst Múzeum.
- Szilágyi Jolán gyűjteményes kiállítása (katalógus). 1956. Nemzeti Szalon
- Kiss Lajos: Vásárhelyi művészet című kötetének előszava. A vásárhelyiek példája 1956.
- A Magyar Nemzeti Galéria. Élet és Irodalom I/3, 19. 1957. április 12.
- Könyvsorozat a belga művészetéről. Nagyvilág II/2, 306. 1957. május
- Tavaszi Tárlat 1957. Kritika 1957. május, 3.
- Németalföldi rajzok reprodukciós kiállítása. Nagyvilág II/3, 471. 1957. június
- Milos Bazovsky budapesti kiállítása. Nagyvilág II/5, 788. 1957. augusztus
- Művészeti közélet és társadalmi válság. Kéziratban. 1957. szeptember
- A Táncsics kör kiállításai I. (Pór Bertalan). Magyarország I/25, 12. 1957. augusztus 21.
- A rajzművészet mesterei. Nagyvilág II/7, 1104. 1957. október
- Megnyitás előtt a Magyar Nemzeti Galéria. Népszabadság 1957. október 5.
- Jugoszláv grafikuscsoport budapesti kiállítása. Magyar Nemzet 1957. december 24.
- Ferenczy Noémi halálára. Népszabadság 1957. december 22.
1956. október 23—november 4. Váli Zoltán linómetszetei (előszó). 1957.
- Magyar festészet a XIX. században. A Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításai. (katalógus). 1957.
- Magyar forradalmi művészet. Magyar Nemzeti Galéria. Műcsarnok 1957. (katalógus)
- III. Miskolci Országos Képzőművészeti Kiállítás. Herman Ottó Múzeum 1957. (katalógus)
- (Ö. Gábor Pogány) Holló László a Hincz Gyula mal'by a grafika. Bratislava 1957. (katalógus)
- A képzőművészek második nemzetközi kongresszusa. Nagyvilág III/1, 70. 1958. január
- Barcsay Jenő kiállítása. Élet és Irodalom 1958. január 3.
- Szegi Pál halálára. Élet és Irodalom 1958. január 17., 10.
- A Balaton a képzőművészetben. Élet és Irodalom 1958. január 24.
- Fiatol olasz festők kiállítása a Nemzeti Szalonban. Népszabadság 1958. január 22., 4.
- (Gábor Ö. Pogány) Plastiken von Julius Kiss Kovacs. Bildende Kunst 1/1958. 44.
- A magyar és a lengyel képzőművészet közös problémáiról. Mai Lengyelország 1958. január 31. 20.
- Magyar Nemzeti Galéria. Múterem I/1, 23. 1958. január
- Ék Sándor újabb képei. Élet és Irodalom 1958. február 28.
- 70 művész az Ernst Múzeumban. Múterem I/2, 38. 1958. február

- Fenyő A. Endre fejlődése. Csók István Galéria 1958. március (katalógus)
- Erdős Géza festészete. Derkovits Gyula terem 1958. március (katalógus)
- Ferenczy Noémi. Kortárs II/3, 480. 1958. március
- „Árnyékban” Nyáry Lóránt festőművész rézkarcai (előszó) 1958. április
- Daumier. Nagyvilág III/4, 558. 1958. április
- Gabor Pogány: Visztavka vengerszkih Hudozsnyikov realiztov. Szovjetszkaja Kultura 1958. április 12.
- A moszkvai magyar kiállítás összeállításáról. Műterem I/4, 29. 1958. április
- Lengyel tájak. Élet és Irodalom 1958. június 27.
- Edvi Illés Aladár életműve. Műterem I/6, 28. 1958. június
- (P. Ö. G.) Mihailo S. Petrov és Petar Palavicsini kiállítása. Élet és Irodalom 1958. július 25.
- Szovjet képzőművészet csoportkiállítása. Élet és Irodalom 1958. július 3.
- A szocialista országok képzőművészeinek kiállítása. Élet és Irodalom 1958. július 11. 5.
- (Gabor Pogány) Die Nationalgalerie Heimstätte Schule des modernen Masters. Neues aus Ungarn. VII—VIII, 11. Wien 1958.
- A képzőművészeti giccsről. Népművelés V/7, 26. 1958. július
- Baráti együttműködés. Műterem I/7, 3. 1958. július
- Szovjet képzőművészek budapesti csoportkiállítása. Nagyvilág III/8, 1240. 1958. augusztus
- Schönberger Armand kiállítása. Élet és Irodalom 1958. augusztus 1., 10.
- Lengyel tájak. Műterem I/8, 30. 1958. augusztus
- Boross Géza. Buzi Barna. Műterem I/8, 34. 1958. augusztus
- A fiatalok stúdiójának kiállítása. Magyar Ifjúság 1958. szeptember 20.
- A Benczúr emlékkiállításáról. Pestmegyei Hírlap 1958. szeptember 7.
- Medgyessy Ferenc magyarsága. Műterem I/9, 3. 1958. szeptember
- A vásárhelyi művészek hivatásáról. V. Vásárhelyi Őszi Tárlat. (katalógus) 1958. október
- „Liptói Tájak.” Luzsicza Lajos kiállítása. Élet és Irodalom 1958. október 3., 10.
- A Benczúr emlékkiállításáról. Műterem I/10, 32. 1958. október
- Simon Béla pécsi kiállítása. Műterem I/10, 36. 1958. október
- A szovjet könyvillusztrációkról. Nagyvilág III/11, 1677. 1958. november
- Benedek Jenő kiállítása. Nemzeti Szalon 1958. november (katalógus)
- Vaszary János grafikái. Révész István festményei. (katalógus). Színei terem 1958. november
- Raszler Károly kiállítása. (katalógus). Ernst Múzeum 1958. november
- A moszkvai kiállítás magyar anyagáról. Műterem I/11, 3. 1958. november
- Medgyessy Ferenc. Kortárs II/9, 350. 1958.
- És Sándor újabb képei. (katalógus). Múcsarnok Kamaterme 1958.
- Márffy Ödön példája Márffy Ödön gyűjteményes kiállítása (katalógus). Ernst Múzeum 1958.
- Szovjet Képzőművészek Csoportkiállítása (katalógus). 1958. Múcsarnok
- Mártírjaink 1956. október (előszó). 1958.
- Mementő. Ék Sándor eredeti litográfiái. (előszó). 1958.
- Fiatol olasz festőművészek kiállítása (katalógus). Nemzeti Szalon 1958.
- A magyar képzőművészet a felszabadulás óta 1945—1958. (katalógus előszó franciául, oroszul) Moszkva 1958.
- Rippl-Rónai József (1861—1927): Öreganyám. Szőnyi István: Zebegény. Magyar Hírek XII/6, 9. 1959. március 15.
- VII. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Magyar Hírek XII/8, 9. 1959. április 15.
- A VII. Magyar Képzőművészeti Kiállításról. Kortárs III/7, 148. 1959. július
- Magyar Mesterek. Derkovits Gyula (1894—1934.). Magyar Hírek XII/13, 9. 1959. július 1.
- Az Alföld a magyar festészetben. Magyar Hírek XII/14, 9. 1959. július 15.
- Mai művészetünk társadalmi jelentősége. Magyar Hírek XII/16, 9. 1959. augusztus 15.
- A mester budapesti kiállítása (Csáky József). Magyar Hírek XII/18, 9. 1959. szeptember 15.
- Kurucz D. István festőművész és Kamotsay szobrászművész kiállítása (katalógus). 1959. november
- Magyar képzőművészek külföldön. Magyar Hírek XII/21, 10. 1959. november 1.
- Sárdy Brutus festőművész kiállítása (katalógus). 1959. december
- Boross Géza művészete (katalógus). Ernst Múzeum 1959.
- A szatirikus rajz mestere. Szilágyi Jolán: Karikatúrák. 1959.
- A Magyar Nemzeti Galéria (leporello). Budapest, Kultúrkapcsolatok Intézete (é. n./1959.).
- A „Bolond Istók” illusztrációiról. Petőfi Sándor: Bolond Istók Orlay Petrich Soma rajzaival. 69. 1959.
- A magyar iparművészet 1959-ben (katalógus). VI. Országos Iparművészeti kiállítás.
- Emlékezés Derkovits Gyulára. Vasi Szemle 1959/1, 34.
- Miháلتz Pál festőművész kiállítása (katalógus). 1959.
- (Gábor Ö. Pogány) Sándor Ék. (katalógus) Im Pavillon der Kunst Unter den Linden. 1959.
- A Magyar Nemzeti Galéria. A Magyar Nemzeti Galéria Közleményei I. 117. 1959.
- (Gabor Pogány) A szocialista tábor képzőművészeinek kiállítása. A Szovjetunió Képzőművészszövetségének tájékoztató közlönye I, 7. 1959.
- Új magyar festészet (katalógus). Peking 1959.
- A Munkácsy-örökség folytatói. „Az alföldi festészet kérdései” című kötetéről. Valóság 1960/4, 64.
- Magyar Mesterek. Emlékezés Márffy Ödönre. Magyar Hírek 1960. január 1.
- A „Művészet” feladatairól. Művészet 1960. I, 3.
- Vendégeink. Művészet 1960. I, 27.
- Mácsai István első gyűjteményes kiállítása. Művészet 1960. II, 34.
- A kiskunhalasi múzeum Thorma-kiállítása. Művészet 1960. III, 23.
- A közép- és kelet-európai népek nemzeti művészetének kialakulása. Művészet 1960. III, 27.
- Az Alföld a festészetben. Jászkunság VI/1, 33. 1960. március
- A mai magyar iparművészetről. Kortárs IV/3, 469. 1960. március
- Ipari művészet. Művészet 1960. IV, 27.
- A fegyveres testületek képzőművészeti pályázata. Művészet 1960. V, 27.
- A Kukriniksziek az Ernst Múzeumban. Kortárs IV/5, 822. 1960. május
- Képzőművészetünk a felszabadulás után. Kortárs IV/6, 981. 1960. június
- Bényi László festőművész kiállítása. Kulturális Kapcsolatok Intézetének Kiállítóterme 1960. június (katalógus).
- Vértés Marcell újra Pesten. Magyar Hírek XIII/11, 10. 1960. június 1.
- Képzőművészeti és Díszítőművészeti Körök Kiállítása a Múcsarnokban. Magyar Ifjúság 1960. augusztus 27.
- Vértés Marcell kiállítása a Múcsarnokban. Kortárs IV/8, 308. 1960. augusztus
- Fegyveres testületek képzőművészeti pályázatának kiállítása. (katalógus). 1960. szeptember
- Kling György festőművész kiállítása (katalógus). Csók István Galéria 1960. szeptember
- Székely Bertalan ünnepek Magyarországon. Magyar Hírek XIII/18, 9. 1960. szeptember 15.
- (Gábor Ö. Pogány) Gyula Derkovits (1894—1934) (katalógus). Stedelijk Museum Amsterdam 1960. november
- (Gábor Ö. Pogány) Ungarische Kunst der Gegenwart in der Nationalgalerie in Budapest. Bildende Kunst 12/1960, 809.

- Az alföldi festők öröksége. Az alföldi festészet kérdései. (ankét) 1960.
- Képzőművészetünk a felszabadulás után (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1960.
- A felszabadult Budapest művészete (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria, Budapesti Történeti Múzeum 1960.
- „A művészetszociológia feladatairól”. Magyar Pszichológiai Szemle XVII/3, 281. (korreferátum; különlenyomat is)
- Csáki-Maronyák József kiállítása. (katalógus). 1960.
- (G. E. Pogány) Salut de Budapest à l'exposition parisienne de Louis Kassák. Louis Kassák. Galerie Denise René, Paris 1960.
- (Gábor Ö. Pogány) Gyula Derkovits. The New Hungarian Quarterly II/1, 109. January 1961.
- Reményi József életművéről. Művészet 1961. II, 38.
- Csók István (1865—1961). Magyar Hírek XIV/4, 4. 1961. február 15.
- „Dolgozó emberek között.” Művészet 1961. III, 33.
- Magyar kiállítás a genfi Musée Rath-ban Magyar Hírek XIV/5, 9. 1961. március 1.
- Magyar kiállítás a genfi Musée Rath-ban. Művészet 1961. IV, 21.
- Mattioni Eszter festőművész kiállítása (katalógus). 1961. április
- A székesfehérvári vasútállomás. Művészet 1961. V, 8.
- Szalmás Béla (1908—1961). Művészet 1961. VII, 47.
- Szolnoki művészek a Műcsarnokban. Jászkunság VII/2, 76. 1961. június
- Fiatall szovjet képzőművészek kiállítása az Ernst Múzeumban. Magyar Ifjúság V/32, 6. 1961. augusztus 12.
- Die Bildende Kunst in Budapest. Bildende Kunst 9/1961. 602.
- A fiatal bolgár képzőművészek kiállítása a Műcsarnokban. Magyar Ifjúság V/42, 6. 1961. október 21.
- Emberábrázolás, eszménykép. Művészet 1961. XI, 3.
- Vedres Márkról. Művészet 1961. XI, 13.
- Országos múzeumvezetői konferencia 1961. december (hozzászólás)
- A magyar nemzeti képzőművészet kialakulása. A Magyar Tudományos Akadémia közleményei XI. kötet 4. szám 345. 1961. (különlenyomat is)
- (Gábor Ö. Pogány) Musée Rath. Art hongrois XIX^e et XX^e siècles. (katalógus) Genève 1961.
- Ungarische Malerei XIX—XX. Jahrhundert (katalógus). Künstlerhaus Wien 1961.
- (Pogány Gábor Ö.) József Rippl-Rónai (1861—1927) George Oprescu emlékkönyve. 487. Bukarest 1961. (különlenyomat is)
- Der neunzig jährige Bildhauer Márk Vedres. Ungarische Rundschau 1961. 22.
- Erdey Dezső emlékkiállítása (katalógus). Budapest 1961.
- Opponensi vélemény Ybl Ervin: „A Robbiák szobrászata a reneszánsz művészet problematikája” című kandidátusi értekezéséről. Művészettörténeti Értesítő X/1, 52. 1961.
- Opponensi vélemény Farkas Zoltán: „A XIX—XX. századi magyar művészet néhány kiemelkedő egyénisége” című kandidátusi értekezéséről. Művészettörténeti Értesítő X/1, 51. 1961.
- A IX. Magyar Képzőművészeti Kiállítás előtt. Művészet 1962. I, 30.
- Mikszándor életműve. Kortárs VI/1, 140. 1962. január
- A Szovjetunió képzőművészeinek kiállítása a XXII. kongresszus tiszteletére. Művészet 1962. III, 3.
- A IX. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Magyar Ifjúság VI/17, 6. 1962. április 28.
- A IX. Magyar Képzőművészeti Kiállítás szobrászati anyaga. Népszabadság 1962. május 29., 8.
- A IX. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Figyelemre méltó hozzászólás a képzőművészeti vitához. Művészet 1962. V, 3.
- A IX. Magyar Képzőművészeti Kiállítás. Magyar Ifjúság VI/18, 6. 1962. május 5.
- Tornyai János emlékkiállítása. Művészet 1962. VI, 17.
- Bényi László és kiállítása. (katalógus). Erkel Ferenc Múzeum, Gyula 1962. július
- Művészet a békeharcban. Művészet 1962. IX, 3.
- Aba-Novák Vilmos emlékkiállítása. Művészet 1962. X, 20.
- Képzőművészetünk fejlődéséért. Művészet 1962. XI, 3.
- XVII. századi holland és flamand rajzok az amsterdami városi múzeumból. Művészet 1962. XII, 37.
- „Építjük, védjük szép hazánkat.” Képzőművészeti Kiállítás. Ernst Múzeum 1962. (katalógus)
- (Gábor Ö. Pogány) László Bartha (katalógus). Galerie du Passeur 1962.
- La Galerie Nationale Hongroise, Budapest. Museum XV/4 232. 1962.
- (G. Ö. Pogány) L'héritage des peintres de la Grande Plaine Hongroise. Acta Historiae Artium VIII/1—2 141. 1962. (különlenyomat is)
- A pártkongresszus után. Művészet 1963. I, 3.
- Bartha László franciaországi kiállításai alkalmából. Művészet 1963. III, 36.
- Makrisz Agamemnon mauthauseni emlékműve. Művészet 1963. VI, 23.
- Francia grafikai kiállítás a Műcsarnokban. Művészet 1963. VII, 35.
- Mikszándor pályakezdése. Művészet 1963. VIII, 11.
- Műtárgy a lakásban. A szép otthon 1963. IX, 28., 35.
- Czeizing Lajos—D. Fehér Zsuzsa: Művészek. Művészet 1963. X, 41.
- Hozzászólás a Közalkalmazottak Szakszervezetének V. kongresszusán. 1963. 80.
- Missions nouvelles des beaux-arts. Europe Revue Mensuelle 1963. 236.
- Országos múzeumvezetői konferencia 1963. 73. (hozzászólás)
- Fenyő A. Endre festőművész gyűjteményes kiállítása (katalógus). Ernst Múzeum 1964. január
- Lyka Károly példája. Művészet 1964. I, 3.
- Kun István. Művészet 1964. I, 22.
- (Dr. Gábor Ö. Pogány) János Vaszary (katalógus). Galerie Semiha Huber Zürich 1964. január
- A Galéria Bartók estje. Művészet 1964. III, 44.
- Jelenkori brit festészet. Nagyvilág IX/5, 749. 1964. május
- Könyv az absztrakt képzőművészetről (Aradi Nóra). A könyv IV/5, 160. 1964. május
- Vaszary János kiállítása Zürichben. Művészet 1964. VI, 32.
- Csont Ferenc rajzai. Művészet 1964. VII, 38.
- (Tibély Gábor) Jaroslav Paur budapesti kiállítása. Művészet 1964. VII, 37.
- Alpatov művészettörténete. A könyv IV/8, 271. 1964. augusztus
- Holló Lászlóról. Művészet 1964. IX, 22.
- Festészetünk jövőjéről. Művészet 1964. X, 3.
- (Tibély Gábor) Csemiczky Tihamér emlékkiállítása. Művészet 1964. X, 37.
- Emlékezés Dési Huber Istvánra. A könyv IV/11, 384. 1964. november
- Dési Huber István. Művészet 1964. XI, 16.
- Derkovits Gyula útja. Új Írás IV/11, 1838. 1964. november
- A reprodukciók. A szép otthon 1964. XI, 20., 51.
- In memoriam Bánhidí Andor. Művészet 1964. XII, 39.
- Masolino és Róma. Nagyvilág IX/12, 1860. 1964. december
- (Tibély Gábor) Goya. Művészet 1964. XII, 8.
- A vásárhelyi művészet jubileumi kiállítása. (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1964. július
- Téli tárlat Szolnokon. Szolnok Megyei Néplap 1965. január 1.
- Realizmus a Nyugat művészetében. Társadalmi Szemle XX/3, 113. 1965. március
- Kiss Lajos emlékezete. Művészet 1965. IV, 47.

- (Tibély Gábor) Bokros Birman Dezső (1889—1965). Művészet 1965. IV, 47.
- A kelet-magyarországi képzőművészet I. tavaszi tárlata Debrecenben. Alföld XVI/5, 73. 1965. május
- A régi magyar művészet megbecsülése. Művészet 1965. V, 3.
- Művészeti lexikon. A könyv V/5, 168. 1965. május
- Képes Krónika I—II. kötet. Magyar Helikon Könyvkiadó 1964. Művészet 1965. VI, 43.
- Lyka Károly sírjánál. Művészet 1965. VII, 47.
- (Tibély Gábor) Koffán Károly fotóportréi. Művészet 1965. VIII, 46.
- A Délalföldi Tárlat. Művészet 1965. VIII, 45.
- A szocialista realizmus a képzőművészetben. Társadalmi Szemle XX/8—9, 123. 1965. augusztus—szeptember
- Gellért Hugóról. Művészet 1965. IX, 32.
- (Tibély Gábor) A Szovjet Képzőművészeti Akadémia kiállítása. Művészet 1965. XI, 26.
- Kepes Ágnes kiállítása. Művészet 1965. XI, 46.
- Nyári tárlat Szegeden. Tiszatáj XIX/11, 858. 1965. november
- Bényi László festőművész kiállítása. (katalógus). Fényes Adolf terem 1965. december
- (Gábor Ö. Pogány) László Bartha's Painting. The New Hungarian Quarterly VI/19, 47. Autumn 1965.
- Szlovák György illusztrációi Reymont: Parasztok című művéhez. Lengyel Kultúra 1965. (lengyel nyelven is)
- (Tri Gábor Ö. Pogány) 1900-Luvun Unkarin Taidetta. Helsinki 1965.
- Bartha László (katalógus). Csók István Galéria 1965.
- Kohán György gyűjteményes kiállítása (katalógus). Múcsarnok Budapest 1965.
- Opponensi vélemény (Koós Judit, „Kozma Lajos helye és szerepe a XX. századi művészet történetében.”). Művészettörténeti Értesítő XIV/4, 275. 1965.
- Derkovits Gyula (emlékkiállítás) (1894—1934) (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1965.
- Zichy Mihályról. Művészet 1966. I, 40.
- (Tibély Gábor) A X. kiállítás szobrai. Művészet 1966. II, 18.
- (P. Ö. G.) Bényi László kiállítása. Művészet 1966. V, 44.
- Zilzer Gyula. Művészet 1966. VI, 17.
- Szegedi Nyári Tárlat (katalógus). Móra Ferenc Múzeum Képtára 1966. július
- Nagy Károlyról. Művészet 1966. VIII, 13.
- Nagy Gyula emlékkiállítás Várpalotán. Művészet 1966. IX, 20.
- Z. Gács György. Művészet 1966. X, 28.
- A Szolnoki Művésztelep kiállítása (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1966. október
- Pór Bertalan. Tükör 1966. október 4., 34.
- A Szolnoki Művésztelep kiállítása a Nemzeti Galériában. Szolnok Megyei Néplap 1966. október 21.
- (Tibély Gábor) Gábor Marianne. Művészet 1966. XI, 43.
- Gy. Szabó Béla fametszetei. Kortárs X/11, 1834. 1966. november
- A hétszázéves Giotto. Nagyvilág XI/12, 1859. 1966. december
- Ízlés, világnézet. Művészet 1966. XII, 3.
- Varga Mátyás kiállítása Makón. A makói Múzeumi Baráti Kör Értesítője 1966 2/1—4, 46.
- Pór Bertalan (1880—1964) emlékkiállítás (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1966.
- A szocialista képzőművészet lehetőségei. Művészet 1967. I, 3.
- Kohán György (1910—1966). Művészet 1967. I, 9.
- A magyar festőművészet 125 éve. Fotó XIV/1, 4. 1967. január
- A képzőművészet a televízióban. Rádió- és televízióújság 1967.
- Kilencen. Művészet 1967. II, 15
- (Tibély Gábor) Rudnay Gyuláról. Művészet 1967. II, 8.
- A nyolcvanéves Holló László. Alföld XVII/3, 74. 1967. március
- Csillapíthatatlan nosztalgia. Művészet 1967. III, 3.
- Fényes Adolf születésének 100. évfordulóján. Népszabadság 1967. április 30., 16.
- Fáy Győző külföldi sikerei. Művészet 1967. IV., 16.
- Marton László. Kiállítás a Múcsarnok kamaratermében (katalógus). 1967. április
- (G. E. Pogány) Mihály Munkácsy (Dresden) 1967. április
- Börzsönyi Ferenc emlékkiállítás. Művészet 1967. V, 35.
- Fejér Csaba vásárhelyi kiállítása. Művészet 1967. VI, 43.
- Ezüst György tárlata Szegeden. Művészet 1967. VI, 42.
- (G. E. Pogány) Les Beaux-Arts modernes en Hongrie. Le Phare 1967. juin 25.
- „Ismeretlen mesterművek” című kiállítás a Szépművészeti Múzeumban. Művészet 1967. VII, 25.
- Arany János és a képzőművészet. Művészet VII, 26.
- Révész István nyolcvanéves. Művészet 1967. VIII, 30.
- A vásárhelyi vitáról. Tiszatáj XXI/8, 749. 1967. augusztus
- (Tibély Gábor) Bieber Károlyról. Művészet 1967. IX, 20.
- Művészettörténet — Művelődéstörténet. Művészet 1967. IX, 3.
- Országos Múzeumi Hónap 1967. Népművelés XIV/10, 3. 1967. október
14. vásárhelyi őszi tárlat (katalógus). Hódmezővásárhely 1967. október—november
- Varga Mátyás kiállítása Makón. Csongrád megyei hírlap XXIV/248, 2. 1967. október 20.
- (Tibély Gábor) Szőnyi István emlékmúzeuma Zebegényben. Művészet 1967. XI, 40.
- Új emlékműveink. Művészet 1967. XI, 23.
- Madarász Viktor rákospalotai emlékkiállítás. Művészet 1967. XI, 39.
- (Tibély Gábor) Nagy István emlékkiállítás. Művészet 1967. XII, 16.
- Varga Mátyás kiállítása Makón. Művészet 1967. XII, 45.
- Bozsó János. Művészet 1967. XII, 32.
- (P. Ö. G.) Egy rajz és egy festmény, Nagy István emlékkiállításának anyagából Budapest V/12. 49. 1967. december
- Gy. Szabó Béla. Irodalmi Szemle 1967. december
- Gadányi Jenő (1896—1960) emlékkiállítás (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1967.
- Berényi Ferenc és Nagy Sándor kiállítása a budapesti Ernst Múzeumban. Jászkunság XIII/2, 73. 1967.
- (G. Ö. Pogány) Gyula Derkovits 1896—1934 (katalógus). Museum des 20. Jahrhunderts Wien, 1967.
- Új szakasz kezdetén. Művészet 1968. I, 3.
- Kamotsay István vásárhelyi kútja. Tiszatáj XXII/1, 52. 1968. január
- Kohán György emléke. Csongrád Megyei Hírlap XXV/17, 6. 1968. január 21.
- Szalóky Sándor pécsi kiállítása. Művészet 1968. II, 39.
- (Budai Timót) Illusztrációk Marx Tőkéjéhez. Művészet 1968. II, 36.
- (Budai Timót) Z. Gács György vidéki kiállításai. Művészet 1968. III, 39.
- „Dolgozó emberek közt.” Művészet 1968. V, 33.
- Szovjet képzőművészeti kiállítás a Múcsarnokban 1968. koratavaszán. Nagyvilág XIII/6, 953. 1968. június
- (Budai Timót) Rodin. Reprodukciós emlékkiállítás a Fényes Adolf Teremben. Művészet 1968. VI, 36.
- Kucs Béla bemutatója a Radnóti klubban. Művészet 1968. VI, 41.
- A Sárospataki Galéria. Művészet 1968. VII, 22.
- Mikus Sándor újabb művei. Művészet 1968. VIII, 23.
- Még egyszer a tizenegyedikről. Művészet 1968. IX, 33.
- Gorka Géza a Salamon-toronyban. Művészet 1968. X, 40.
- Fél évszázad. Művészet 1968. XI, 3.
- Csebi Pogány István hatvanéves. Művészet 1968. XII, 30.
- Emléksorok. A százéves Athenaeum 1968.
- A múzeumok feladatai a szocializmus építésének jelenlegi szakaszában. (Elhangzott az Országos Múzeumi Tanács 1968. évi februári ülésén.) Múzeumi Közlemények 1968. I, 1.
- Holló László kiállítása (katalógus). Debrecen Déri Múzeum 1968.
- A XI. Alföldi Tárlat. Békési Élet III/3, 378. 1968.
- A IV. Balatoni Nyári Tárlat. Veszprém Megyei Művelődügyi Szemle I, 117. 1968.

- Fiatalképzőművészek Stúdiója (1958—1968). Művészet 1969. I, 22.
- Lyka Károly centenáriuma. Művészet 1969. II, 3.
- (Tibély Gábor) Igényesség, eszmeiség. Művészet 1969. III, 3. — ;
- Redő Ferenc és Vörös Rozália gobelinjei. Művészet 1969. III, 36.
- (Budai Timót) A grafika a forradalomért. Művészet 1969. III, 28.
- Bortnyik Sándor kiállítása. (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1969.
- A Szocialista Képzőművészek Csoportjának kiállítása. Művészet 1969. V, 41.
- Marton Ervin emléke. Művészet 1969. V, 14.
- (Budai Timót) Munkácsy Mihály 125 éve. Művészet 1969. V, 3.
- (Dr. Gábor Ö. Pogány) Mihály Munkácsy 1844—1900 (katalógus). Neue Galerie der Stadt Linz 1969. júni
- Farkas Zoltán (1880—1969). Művészet 1969. VI, 21.
- Magyar mesterek. Ferenczy Béni. Magyar Hírek XII/12, 9. 1969. június 15.
- A legújabb kori művészet függetlenségéről. Művészet 1969. IX, 45.
- Szilágyi Jolán kiállítása (katalógus). 1969. október
- Herczeg Klára kiállítása a Múcsarnok Kamaratermében. Művészet 1969. XI, 39.
- (B. T.) Vámos Ferenc (1895—1969). Művészet 1969. XI, 24.
- (Tibély Gábor) Kóka Ferenc kiállítása. Művészet 1969. XI, 40.
- Szilágyi Jolán példája. Művészet 1969. XII, 40.
- (Tibély Gábor) Penyő A. Endre. Művészet 1969. XII, 43.
- Gy. Szabó Béla kiállítása a Déri Múzeumban. Alföld XX/12, 57. 1969. december
- Fiatalképzőművészek... rézkarc sorozat. (Készült a Tanácsköztársaság 50. évfordulója tiszteletére. Előszó) 1969.
- A Magyar Nemzeti Galéria. Budapest múzeumai 31. 1969.
- Kohán György kiállítása. Békési Élet IV/1, 117. 1969.
- Kurucz D. István művészetéről. Műgyűjtő II/1, 33. 1970.
- Jubiláris esztendő. Művészet 1970. I, 3.
- Vajda Ernő fotókiállítása a Nemzeti Galériában. Művészet 1970. I, 47.
- Dudás Jenő kiállítása a Dürer-teremben. Művészet 1970. I, 46.
- Kapos Nándor kiállítása a Csók-Galériában (katalógus). 1970. január
- Kajári Gyula a Nemzeti Galériában. Csongrád-Megyei Hírlap 1970. január 18. 7.
- A képzőművészet közönsége. Művészet 1970. II, 3.
- Csáki-Maronyák József. Művészet 1970. III, 16.
- (Tibély Gábor) Kapos Nándor kiállítása a Csók Galériában. Művészet 1970. III, 39.
- Nagy István szobrászművész kiállítása. Jászkunság XVI/1—2, 69. 1970. március
- Zöld Anikó kiállítása a Pince-Galériában. Művészet 1970. IV, 42.
- Beron Gyula kiállítása a Dürer-Teremben. Művészet 1970. IV, 41.
- Kajári Gyula kiállítása a Nemzeti Galériában. Művészet 1970. IV, 40.
- Műtörténeink negyedszázados munkájáról. Művészet 1970. V, 3.
- Kurucz D. István kiállítása (katalógus). Képcsarnok Csók István Galéria Budapest, 1970 május
- Schönberger Armand kiállítása a Nemzeti Galériában. Művészet 1970. V, 47.
- Gábor Marianne a Csók Galériában. Művészet 1970, V, 47.
- (P. Ö. G.) Dobrovits Aladár (1909—1970). Művészet 1970. VI, 28.
- Csontos László és Somogyi János kiállítása. Művészet 1970. VI, 40.
- Nemes István. Művészet 1970. VII, 20.
- Kurucz D. István. Művészet 1970. VII, 14.
- Pál Szinyei Merse (1845—1920). Bildende Kunst 1970. 7, 367.
- Mezőgazdaság a képzőművészetben. Pályázati kiállítás. Magyar Mezőgazdasági Múzeum 1970. augusztus (katalógus).
- Nolipa István újabb képei. (katalógus). 1970. szeptember
- Nyári Lóránt kiállítása. (katalógus). Fényes Adolf Terem 1970. szeptember
- Pór Bertalan (1880—1964). Művészet 1970. X, 5.
- Boross Géza festőművész kiállítása (katalógus). Kisvárdai 1970. október
- Mattioni Eszter festőművész kiállítása. (katalógus). 1970. október 11—25.
- Diósy Antal kiállítása az Ernst Múzeumban. Művészet 1970. XI, 39.
- Hidas Lajos (1902—1970). Művészet 1970. XI, 19.
- (Tibély Gábor) Százéves a képes levelezőlap. Művészet 1970. XII, 29.
- Dorogi Imre gyűjteményes kiállítása. Művészet 1970. XII, 30.
- Dongó György emlékkiállítása (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1970. december
- A Vasutasok Szakszervezetének Budapesti Képzőművészeti Köre (katalógus). 1970.
- Kurucz D. István katalógusának bevezető tanulmánya. Képcsarnok Csók István Galéria 1970.
- A magyar művészettörténetírás 25 éve. Művészettörténeti Értesítő 1970/2. (különlenyomat is)
- Ilosvai Varga István szentendrei kiállítása. Művészet 1971. I, 32.
- Boross Géza kisvárdai kiállítása. Művészet 1971. I, 35.
- Az erfurti Anger Múzeum kiállítása. Művészet 1971. II, 33.
- Endre Béla centenáris kiállítása. Művészet 1971. II, 34.
- Mattioni Eszter Szekszárdon. Művészet 1971. III, 41.
- Brósz Irma képkiállítása. Művészet 1971. III, 39.
- Szabó Gyula kiállítása (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1971. március
- Dallos Livia tárlata. Művészet 1971. IV, 42.
- (Pög.) A magyar művészet ezer évének kincsei. Műzsák 71/4, 12.
- Berényi Piroska kiállítása. Művészet 1971. V, 37.
- Fáy Lóránt kiállítása a Nemzeti Galériában. Művészet 1971. V, 35.
- Baszides Sándor kiállítása a Miskolci Galériában Művészet 1971. VI, 38.
- Ferenczy Júlia és Gy. Szabó Béla „Szigliget” (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1971. június
- Három bolgár festő budapesti kiállítása. Művészet 1971.
- Az „Új művek” körül. Művészet 1971. VII, 28.
- Borics Pál emléke. Művészet 1971. VIII, 24.
- Boross Gézáról. Szabolcs-Szatmári Szemle VI/3, 67. 1971. augusztus
- Pátzay Pál köszöntése. Nagyvilág XVI/9, 1434. 1971. szeptember
- (Budai Timót) Vén Emil nagytétényi kiállítása. Művészet 1971. IX, 37.
- Dürer évforduló. Művészet 1971. IX, 33.
- Boross Géza (1908—1971). Művészet 1971. IX, 12.
- Ló és lovas ábrázolása a magyar művészetben (katalógus). Magyar Mezőgazdasági Múzeum 1971. szeptember
- A XIX—XX. század művészete. Művészet 1971. X, 12.
- (P. Ö. G.) A Magyar Művészet Ezer Évének Kincsei. Művészet 1971. X, 3.
- Bér Júlia kiállítása. Művészet 1971. X, 48.
- Dr. Czére Bélával: Festmények, grafikák a közlekedésről (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1971. október
- Ló és lovas ábrázolása a magyar képzőművészetben. Művészet 1971. XI, 44.
- (P. Ö. G.) Szilágyi Jolán (1895—1971). Művészet 1971. XI, 15.
- Művészet, ifjúság. Művészet 1971. XII, 3.
- Vasváry József pincetárlata. Művészet 1971. XII, 43.
- Kohán György emlékére (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1971. december
- Derkovits Gyula diadala Berlinben és Prágában. Magyar Nemzet XXVII/304, 26. 1971. december 25.
- Buday György fametszetei. Magyar Könyvszemle 87/2—3, 233. 1971.
- Szalóky Sándor (katalógus). Medgyessy Terem Debrecen, 1971.

- 1000 év magyar képzőművészete (katalógus). (Szerkesztés, előszó, a XIX—XX. századi képzőművészet. Moszkva, Leningrád, 1971.)
- (Dr. G. Ö. Pogány) Marianne Gábor (katalógus). Galleria „La Cassapanca” Roma 1971.
- (Dr. G. Ö. Pogány) Marianne Gábor (katalógus). Casa Della Cultura Livorno 1971.
- N. Pénzes Évával: Ferenczy Júlia és Gy. Szabó Béla kiállítása. „Szigliget” 1971. (katalógus)
- Opponensi vélemény (Aradi Nóra: A szocialista képzőművészeti törekvések története). Művészettörténeti Értesítő XX/1, 52. 1971.
- (Budai Timót) A hős város emlékművei. Művészet 1972. I, 15.
- Boris Taslitzky. Művészet 1972. I, 24.
- Erfolgreiche Derkovits-Ausstellungen. Budapester Rundschau VI/4, 9. 1972. Január 24.
- Az elmaradottságról. Művészet 1972. II, 3.
- Miklóssy Gábor. Művészet 1972. II, 23.
- Cságyó Erzsébet kiállítása. Művészet 1972. III, 43.
- Tragikus táncok. Művészet 1972. III, 36.
- Bagi Ilona emléktáblája. Művészet 1972. III, 24.
- (Tibély Gábor) Dobroszláv Lajos számadása. Művészet 1972. IV, 33.
- A nemzeti jellegzetességről. Művészet 1972. IV, 3.
- Reményi József kiállítása a Magyar Nemzeti Galériában. Művészet 1972. IV, 30.
- A szocialista művészetért. Beszélgetés P. Ö. G.-ral. (Sajtóértekezlet Derkovits Gyula bratislavai kiállításának megnyitása alkalmából.) Új Szó 1972. április 21. Bratislava
- (P. Ö. G.) Kiállítás Katona telepen. Művészet 1972. V, 40.
- V. Reizsmann Marianne fotókiállítása. Művészet 1972. V, 39.
- Mattioni Eszter nagytétényi tárlata. Művészet 1972. V, 38.
- A festészet napja. Művészet 1972. VI, 38.
- Kun István bajai tárlata. Művészet 1972. VI, 41.
- Három kiállítás. Művészet 1972. VII, 35.
- Szigliget (Ferenczy Júlia és Gy. Szabó Béla kiállítása a Déri Múzeumban). Alföld XXIII, 84. 1972. július
- Marton László kiállítása. Művészet 1972. VIII, 29.
- Goldman György emléke. Művészet 1972. VIII, 15.
- Halápy János balatonfüredi kiállítása. Művészet 1972. VIII, 27.
- A hajdúböszörményi képtár megnyitása. Alföld XXIII, 94. 1972. augusztus
- (Budai Timót) Krón Jenő grafikái a Magyar Nemzeti Galériában. Művészet 1972. VIII, 28.
- A Szolnoki Galéria megnyitása. Jászkunság XVIII/3, 135. 1972. szeptember
- Csáki-Maronyák József kiállítása Orosházán. Orosházi Hírlap XVII/121, 1. 1972. október 15.
- Ék Sándor 70 éves. Művészet 1972. X—XI, 52.
- Hommage a Dózsa. Grafikai és kisplasztikai kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában. Napjaink XI/10, 6. 1972. október
- Ék Sándorról. (katalógus) Műcsarnok 1972.
- Csáki-Maronyák József kiállítása (katalógus). Orosháza 1972.
- Fővárosi Pedagógus Képzőművészek kiállítása. Ernst Múzeum 1972. (katalógus)
- Naptár (képválogatás és szöveg). 1972.
- Mattioni Eszter művészetéről. Dr. Kiss Ákos: Mattioni Eszter művészete című könyvének előszava. 1972. 5.
- „A magyar művészet ezer évének kincsei.” Kiállítás a moszkvai Puskin Múzeumban és a leningrádi Ermitázsban. MTA II. Oszt. Közl. 21. 1972.
- Tar István emléke (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1972.
- (Dr. G. Ö. Pogány) Marianne Gábor (katalógus). Galleria Santo Stefano Venezia 1972.
- Kurucz D. Istvánról (katalógus). Szeged Képcsarnok 1972.
- A Magyar Nemzeti Galéria helye a művészettörténelem távlati tudományos kutatási tervében. Múzeumi Közlemények 1972. 2, 1.
- Lenin a művészetről. Művészettörténeti Értesítő XXI/3, 161. 1972. (különlenyomat is)
- Ficzere László emléke. Napjaink XII/2, 4. 1973. február
- Bozsó János gyűjteményes kiállítása (katalógus). Kecskemét 1973. szeptember
- (Gábor Ö. Pogány) Hungarian Art Nouveau (katalógus). Manchester City Art Gallery 1973. október
- Emilió. Csongrád megyei Hírlap 1973. november
- A magyar plein-air kezdetei. (Kiállítás a Szolnoki Galériában) Jászkunság XIX/4, 148. 1973. december
- Szabó László kiállítása (katalógus). Eger 1973. december
- Derkovits Gyula emléke (katalógus). Szombathely 1973.
- Gorka Géza Verőcén. Fiúk Évkönyve 1973, 62.
- (Dr. G. Ö. Pogány) Revolutionäre Kunst in Ungarn 1900—1925. (katalógus). Karl-Marx Stadt 1973—1974, Leipzig 1974.
- Takács Erzsébet új kiállítása (katalógus). Láng Gépgyár 1973.
- Kirchmayer Károly szobrászművész (katalógus). Nyírbátor 1973.
- A Horthy-korszak hivatalos művészetpolitikájáról. Művészettörténeti Értesítő XXII/2, 124. 1973. (különlenyomat is)
- (Tibély Gábor) Szalay Lajosról. Művészettörténeti Értesítő XXII/3, 221. 1973.
- Jakoby Gyula. Művészettörténeti Értesítő XXII/3, 221. 1973.
- Hozzászólás az Iparművészeti Múzeum centenáriumi rendezett ülésén (franciául). 1973.
- Max Svabinsky grafikái. Kiállítás a Csehszlovák Kultúrában. Nagyvilág XIX/1, 154. 1974. január
- Medveczky Jenő emléke. Alföld XXV, 90. 1974. január
- Szandai Sándor szobrászművész kiállítása (katalógus). Ernst Múzeum 1974. február
- Mikus Sándor kiállítása (katalógus). Budapesti Történeti Múzeum 1974. március
- Szabó Lajos kiállítása (katalógus). 1974. március
- A Szép Szó galériája. Kurucz D. István. Népszava 1974. április 4.
- Kernstok Károly centenáriumi. Népszava 1974. május 19.
- Hét évszázad vízfestményei. Kiállítás a Szépművészeti Múzeumban. Nagyvilág XIX/5, 782. 1974. május
- Kamarakiállítás Csontos László kisplasztikaiból és érmeiből (katalógus). Nagytétény 1974. június—július
- Kisfaludi Strobl Zsigmond egerszegi tárlata. Zalai Hírlap 1974. június 23., 7.
- Martsa István új szobrai. Alföld XV, 79. 1974. június
- Kisfaludi Strobl Zsigmond kilencven éves. Népszava 1974. június 30.
- A Szép Szó Galériája. Mikus Sándor. Népszava 1974. szeptember 7.
- Ember és természet Gy. Szabó Béla művészetében. Népszava 1974. szeptember 15.
- Bartha László festőművész kiállítása (katalógus). Műcsarnok 1974. október
- Nagy Balogh János centenáriumi kiállítása Kispesten. Népszava 1974. október 13.
- Borbély László (katalógus). Csepel Galéria 1974. október
- A gyöngéd színek festője. Emlékezés Biai-Föglein Istvánra. Magyar Nemzet 1974. december 1.
- Herman Lipót emlékkiállítása a Szolnoki Galériában. Jászkunság XX/3—4, 173. 1974. december
- Vayerné Zibolen Ágnes: Kisfaludy Károly. Művészettörténeti Értesítő XXIII/2, 161. 1974.
- Emlékezés Derkovits Gyulára. Népszava 102/98. 1974.
- (Gábor Ö. Pogány) De hongaarse bijdrage aan de nieuwe kunst (katalógus). Schiedam-Tilbury-Enschede 1974—75.
- (Gábor Ö. Pogány) Chefs-d'oeuvre de mille ans d'art hongrois. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve II, 51. 1974.
- Luzsicza Lajos kiállítása (katalógus). Tatabánya 1974.

- Kisfaludi Strobl Zsigmond jubiláris kiállítása (katalógus). Zalaegerszeg 1974.
- Herman Lipót emlékkiállítás (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1974.
- Harminc éve halt meg Réti István. Magyar Nemzet 1975. január 17.
- Boross Géza emlékkiállítás a Nemzeti Galériában. Pesti Műsor XXIV/9, 92. 1975. február 27.
- (Gábor Ö. Pogány) STILENS UDVIKLING I UNGARN NORDJYLLANDS KUNSTMUSEUM SIDE 3. MAJ-Juni 1975.
- Borbély László (katalógus). Tatabánya 1975. május
- Zádor István életművének időszerűsége. Népszava 1975. május 18.
- Biai-Föglein István 1905—1974 (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1975. május
- Gál Vera textiljei. Tiszatáj XXIX/5, 92. 1975. május
- Ék Sándor tihanyi emlékkiállítás. Népszava 1975. június 22.
- Domján József grafikái Sárospatakon. Népszava 1975. július 25.
- Borbély László (katalógus). NDK Kulturális és Tájékoztatási Központ 1975. augusztus
- Boross Géza emlékkiállítás. Szabolcs-Szatmári Szemle X/3, 65. 1975. augusztus
- Munkácsy mai szemmel. (Vitaindító előadás, Hatvan) Hevesi Szemle III/3, 10. 1975. szeptember
- Mezőgazdaság a képzőművészetben. Népszava 1975. szeptember 14.
- A Magyar Nemzeti Galéria a Budavári Palotában. Népszava 1975. október 25.
- Fiatalkorunk szabolcs-szatmári tárlatsorozata. Népszava 1975. október 17.
- Egy sokoldalú művész emlékezete (Szentéy Hiesz Géza). Népszava 1975. október 3.
- Kamarakiállítás Olcsai-Kiss Zoltán plasztikáiból, érmeiből (katalógus). Nagytétény 1975. december
- Margita Strbíková budapesti kiállítása. Nagyvilág XX/12, 1895. 1975. december
- Kurucz D. István. Szép Szó 1975, 497.
- Művészettörténelem — közművelődés. Művészettörténeti Értesítő XXIV/2, 81. 1975.
- Nyári Tárlat 1975. (katalógus). Mezőtúr, Kecskemét
- Mladonyczyk Béláról. Új Auróra 1975/5, 79.
- Ék Sándorról. Ék Sándor emlékkiállítás, Tihanyi Múzeum 1975.
- Hat festő csoportkiállítás (katalógus). Hatvan 1975. Budapest 1976.
- Takács Erzsébet gyűjteményes kiállítása (katalógus). 1975.
- Boross Géza emlékkiállítás (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria, Tornyai János Múzeum 1975.
- Nagy István példája. 1973. október 18-án Baján megtartott tudományos tanácskozás előadásai. 1975. Baja (különlenyomat is)
- Fiatalkorunkok nyírbátori kiállítása (katalógus). 1975. Nyírbátor
- XX. Vásárhelyi Őszi Tárlat (katalógus). 1975.
- Mezőgazdaság a képzőművészetben (katalógus). Magyar Mezőgazdasági Múzeum 1975.
- Diósy Antal festőművész születésének 80. évfordulójára rendezett kiállítás (katalógus). Képcsarnok, Csók István Galéria 1975.
- Olcsai Kiss Zoltán gyűjteményes kisplasztikai kiállítása (katalógus). Csók István Galéria 1975.
- Mikszsándorról (katalógus). Egyesült Izzó 1976. január 19.
- Hévízi Pirocska „Asszonyportrék” (katalógus). Miskolc 1976. február
- Elekfy Jenő 1895—1968. Dunakanyar tájékoztató 1976/2.
- A műbarátok számára. Szovjet Irodalom 1976/3, 160.
- Nagy Balogh János igazsága. Hevesi Szemle IV/1, 25. 1976. március
- A Zsenyei Művésztelep jubileuma (katalógus). Szombathely 1976. V.
- Ezüst György kiállítása. Magyar Hírlap 1976. május 12.
- LA GALERIE NATIONALE HONGROISE AU PALAIS DE BUDAVAR 10. INTERNATIONAL CONGRESS OF GASTROENTEROLOGY. 1975.
- Diósy Antal akvarelljei. Népszava 1976. június 4.
- Kerényi Jenő emlékkiállítás a Nemzeti Galériában. Népszava 1976. július 3.
- Harminc győzelmes év. Tíz szocialista ország képzőművészeti kiállítása. Magyar Hírlap 1976. július 4.
- Pátzay Pál szobrászművész kiállítása (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1976. szeptember
- A Kisfaludi Strobl gyűjtemény megnyitására. Zalai Hírlap 1976. szeptember 26.
- A 80 éves Pátzay Pál kitüntetése. Népszava 1976. szeptember 17.
- A Magyar Nemzeti Galéria a Budavári Palotában. A Magyar Radiológusok Társasága a VIII. kongresszuson. 1976. X. 19—22.
- Olcsai-Kiss Zoltán nyírbátori kiállítása. Keletmagyarország 1976. október 17., 6.
- Harminc győzelmes év. Nagyvilág XXI/11, 1740. 1976. november
- Szinyei Merse Pál és a „Majális”. Népszava 1976. november 6.
- Kohán György példamutatása. Csongrádmegyei Hírlap 1976. december 12.
- A történelem üzenete. Francia portré 1610—1789 (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1976.
- Domján Múzeum Sárospatakon (katalógus). 1976.
- La Galerie Nationale Hongroise au Palais de Budavar. 3. European Congress of Gastrointestinal Endoscopy Budapest 1976.
- Bessenyei Antal (katalógus). Szarvas 1976.
- (Gábor Ö. Pogány) L'art 1900 en Hongrie (katalógus). Petit Palais Décembre 1976.
- Id. Szabó István kiállítása (katalógus). Salgótarján 1976.
- Somogyi Árpád szobrászművész kiállítása (katalógus). Szolnok, Karcag 1976.
- Budapest XXII. kerületének képzőművészei (katalógus). Promontor kulturális napló 1976.
- Kerényi Jenő (1908—1975) emlékkiállítás (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1976.
- A századforduló művészete Magyarországon. (Kiállítás a párizsi Petit Palais-ban.) Népszava 1977. január 16.
- Mattioni Eszter kiállítása (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1977. április
- Zichy Mihály. Műzsák múzeumi magazin 1977/4, 10.
- Szépen festette a szépet. Halápy János balatonfüredi emléktáblájánál. Magyar Nemzet 1977. április 28.
- Bortnyik Sándor emlékkiállítás. Népszava 1977. április 8.
- Emléktábla a Deák Ferenc u. 23. számú ház bejáratánál. 1977. Kéziratban.
- Dési Huber István időszerűsége. Népszava 1977. május 8.
- Fodor László festményei. Egészségügyi dolgozó XX/5, 1977. május 2.
- A művész elhivatottsága. Szabó Gyula losonci kiállításán. Magyar Nemzet 1977. június 8.
- Medveczky Jenő emléke. Magyar Nemzet 1977. július 30.
- Mattioni Eszter művei a Nemzeti Galériában. Népszava 1977. július 1.
- 75 éves a szolnoki Művésztelep. Hat évtized képes krónikája Chiovini Ferenc Munkácsy-díjas festőművész. Szolnok Megyei Néplap 1977. július 3.
- Borbély László (katalógus). MNG műhely sorozat 1977. augusztus 16.
- Makrisz Agamemnon emlékmű-együttese. Új Tükör XIV/36, 24. 1977. szeptember 4.
- Szalatnyay József festőművész kiállítása (katalógus). Képcsarnok 1977. szeptember
- Szentendre és a képzőművészet 1. Szentendrei Műsor, 26. 1977. szeptember
- Szilágyi Mária művészetéről (katalógus). 1977. IX. 30.
- Hungarian National Gallery in The Palace of Buda. A Magyar laboratóriumi Diagnosztikai Társaság 28. Kongresszusának Programja. 1977. október 13—15.
- Szentendre és a képzőművészet 2. Szentendrei Műsor, 41. 1977. október

- Mattioni Eszter kiállítása Nyírbátorban. Kelet Magyarország XXXIV/244, 1977. október
- Műalkotások Szentendrén. Ferenczy Károly (1862—1917) Kertészek. 1891. Szentendrei Műsor, 37. 1977. november
- Ék Sándor emlékkiállítása (katalógus). Mezőtúr 1977. november
- Közép-Magyarországi Területi Szervezet (angolul is). Képzőművészeti Világhét Magyarországon 1977. IX. 17—25., 12.
- Gábor Marianne kiállítása (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1977. december
- A Magyar Nemzeti Galéria húsz éve. Népszava 1977. december 31.
- Hetvenöt éves a szolnoki művésztelep. Népszava 1977. december 4.
- Szentgyörgyi Kornél és Janzer Frigyes kiállítása (katalógus). 1977.
- Köszöntő (katalógus). A Budapesti XVII. FIDEM Kongresszus Nemzetközi Éremkiállítása. Magyar Nemzeti Galéria 1977.
- Szabó Lajos. Acélsziget 326. 1977.
- Solymár István (1924—1977). Művészettörténeti Értesítő XXVI/3—4, 306. 1977.
- Hetvenöt éves a Szolnoki Művésztelep. A Szolnoki Művésztelep Jubiláris kiállítása 1902—1977. Szolnok 1977, Magyar Nemzeti Galéria 1978. (katalógus)
- Benedek Jenő kecskeméti kiállítása (katalógus). 1977.
- Sági Sándor kiállítása (katalógus). Rudnay Gyula terem, Éger 1977.
- Kamarakiállítás Olcsai-Kiss Zoltán kisplasztikáiból és érmeiből. Magyar Nemzeti Galéria, Berzsenyi Dániel Megyei Könyvtár, Szombathely 1977.
- Biai Főglein István (1905—1974) festőművész kiállítása (katalógus). Szekszárd 1977.
- Mihály Munkácsy (1844—1900) (katalógus). Poznan 1977.
- Ruzicsky György festőművész kiállítása (katalógus). Gyula, Dürer terem 1978. január
- Somogyi Árpád. Új Tükör XV/5, 1978. január 29.
- Az őszinteséget tisztelte. (Solymár István: Nagy István.) Könyvvilág 1978. február 2.
- Műalkotások Szentendrén. Ferenczy Valér (1885—1954): Noémi rózsaszín ruhában. Szentendrei Műsor, 31. 1978. február
- Kádár Béla emléktáblájához. Népszava 1978. március 10.
- Munkácsy-kiállítás Poznanban. Magyar Nemzet 1978. március 15.
- Chiovini Ferenc a Szolnoki Művésztelep korelnöke. Népszava 1978. március 25.
- Műalkotások Szentendrén. Ferenczy Noémi (1890—1957): Rügysző fa. Szentendrei Műsor, 30. 1978. május
- Mészöly Laura tájképei. Gulácsy Lajos terem, Szeged 1978. április (katalógus)
- Felszabadulási emlékmű Pécsett. Avagy adalék Makrisz Agamemnon Kossuth-díjának indoklásához. Új Tükör XV/15, 30. 1978. április 9.
- Műalkotások Szentendrén. Ferenczy Béni (1890—1967): Génusz 1955. Szentendrei Műsor, 31. 1978. április
- Mattioni Eszter sikereinek titka. Új Tükör XV/21, 23. 1978. május 21.
- Bodnár Éva: Halápy János. Könyvvilág XXIII/5, 1978. május
- Műalkotások Szentendrén. Czóbel Béla (1883—1977): Szentendrei Vénusz. Szentendrei Műsor, 24. 1978. május
- Borbély László festőművész kiállítása (katalógus). Sopron Festőterem 1978. május
- Marton László szobrászművész kiállítása (katalógus). MNG Műhelysorozat 1978. május
- Bessenyei Antal kiállítása (katalógus). Kőszeg 1978. május 8.
- Hungarian National Gallery in the Palace of Buda. The Association of European Paediatric 1978. 9—12 May
- Csáki-Maronyák József festészetéről. Népszava 1978. június 24.
- Peter de Francia angol festőművész rajzainak kiállítása (katalógus). Kulturális Kapcsolatok Intézetének kiállítóterme 1978. június
- Idősebb Szabó István hetvenöt éves (katalógus). Gyűjteményes kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában. 1978. június
- Műalkotások Szentendrén. Kovács Margit (1902—1972): Cantata Profana. Szentendrei Műsor, 34. 1978. június
- Mattioni Eszterről (katalógus). Szolnok 1978. július
- Bényi László: Paál László. Könyvvilág XXIII/7, 1978. július
- Id. Szabó István szobrai a Nemzeti Galériában. Népszava 1978. július 16.
- (P. Ö. G.) Emléktábla avatás. (Biai Főglein István.) Új Tükör XV/29, 30. 1978. július 16.
- Műalkotások Szentendrén. Ilosvai Varga István: Szürkés falak 1965. Szentendrei Műsor, 45. 1978. július
- A Magyar Nemzeti Galéria tizedik csoportos kiállítása (katalógus). 1978. augusztus
- A hímeskő mestere. Mattioni Eszter kiállítása a Szolnoki Galériában. Szolnok megyei Néplap. 1978. augusztus 27.
- Műalkotások Szentendrén. Vajda Lajos (1908—1941): Őnarckép 1934. Szentendrei Műsor, 47. 1978. augusztus
- Mikus Sándor hetvenöt éves. Népszava 106/188, 1978. augusztus 11.
- Z. Gács György emlékkiállítása. Bartók 32. Galéria 1978. augusztus (katalógus)
- Mattioni Eszter kiállítása Szekszárdon (katalógus). 1978. szeptember 10.
- Műalkotások Szentendrén. Bornemisza Tibor (1880—1960): A Rab Ráby tér este. Szentendrei Műsor, 46. 1978. szeptember
- Peter de Francia budapesti kiállítása. Nagyvilág XXIII/9, 1400. 1978. szeptember
- Borbély László (katalógus). Balassagyarmat 1978. szeptember
- Perehály Károly: A Városliget. Könyvvilág XXIII/9, 2. 1978. szeptember
- Antik hagyományok és modern törekvések összegzője (Makrisz Agamemnon). Népszava 1978. szeptember 30.
- Mattioni Eszter kiállítása. Tolna Megyei Népűjság 1978. szeptember 24.
- Szabó Lászlóról (katalógus). Szolnok 1978. szeptember
- Istókovits Kálmán 80 éves. Új Tükör XV/36, 19. 1978. szeptember 3.
- Hol tart a művész, a közönség? Kruzslicz Pál: Beszélgetés Pogány Ö. Gáborral. Szentesi Élet IX/8, 4. 1978. október
- Kmetty Jánosról, prágai kiállítása kapcsán. Népszava 1978. október 22.
- A II. szolnoki festészeti triennálé (katalógus). Szolnoki Galéria 1978. október
- Műalkotások Szentendrén. Paizs-Goebel Jenő (1896—1944): Lágymányos télen. Szentendrei Műsor, 42. 1978. október
- Műalkotások Szentendrén. Ámos Imre (1907—1944): Sötét idők. Szentendrei Műsor 1978. november
- Ferenczy Noémi kiállítása a Nemzeti Galériában. Népszava 1978. december 20.
- Műalkotások Szentendrén. Czimra Gyula (1901—1966): Lépcsők. Szentendrei Műsor 1978. december 43.
- Szocialista képzőművészeti örökségünk. Fenyő A. Endre és Farkas Aladár művei a Munkásmozgalmi Múzeumban. Népszava 1978. december 3.
- Békés megyei művészek szobrai és kisplasztikái 1978. (katalógus)
- Móritz Sándor, Celldömölk szülötte (katalógus). 1978.
- Kurucz D. István (katalógus). Tokió 1978.
- Solymár István: Nagy István műveinek jegyzéke. Művészettörténeti Értesítő XXVIII/2—3, 157. 1978.
- Kerényi Jenőről és művészetéről (katalógus). Szentendre 1978.
- Bakallár József. A tokiói kiállítás katalógusa. 1978.
- (Gábor E. Pogány) Mihály Munkácsy 1844—1900 (katalógus). Warszawa—Torun 1978.
- Somogyi Árpádról. Új Auróra 1978. 2, 111.

Kohán György emléke. Új Auróra 1978. 1. 9.
A Magyar Nemzeti Galéria. Népművelés 1978/3. 30.
Kapos Nándor kiállítása (katalógus). Győr 1978.

Olcsai-Kiss Zoltán. Kamarakiállítás (katalógus). Kőrmend 1979. január
Műalkotások Szentendrén. Kerényi Jenő (1908—1975): Partizánemlék. Szentendrei Műsor, 47. 1979. január
Vásárhelyi üzenet, Kajári Gyula grafikusművész és Szabó Sándor korongos kiállítása (katalógus). 1979. február
Műalkotások Szentendrén. Perlott-Csaba Vilmos (1880—1955): Kis ház a domboldalon. Szentendrei Műsor, 46. 1979. február
Olcsai-Kiss Zoltán szobrász kiállítása (katalógus). Csepel Galéria 1979. március
Műalkotások Szentendrén. Deli Antal (1886—1960): Kerti asztal a művésztelepen. Szentendrei Műsor, 50. 1979. március
Szentiványi Lajos emlékkiállítás. Népszava 1979. április 29.
Műalkotások Szentendrén. Modok Mária (1896—1971): Fátylas fiatal nő. Szentendrei Műsor, 45. 1979. április
Műalkotások Szentendrén. Kmetty János (1889—1935): Csodélet sárga korsóval. Szentendrei Műsor, 46. 1979. május
Balatoni képek Szántód-pusztán (katalógus). 1979. június
Kurucz D. István kiállítása (katalógus). Hajdúböszörmény 1979. július
Műalkotások Szentendrén. Rozgonyi László (1894—1948): Fények, árnyékok. Szentendrei Műsor, 48. 1979. június
Perehazy Károly: A Várnegyed. Könyvvilág. 1979. július
Műalkotások Szentendrén. Göllner Miklós (1902—1977): Hajóállomás. Szentendrei Műsor, 63. 1979. július
Az emberi génusz szolgálatában (Kunvári Lilláról). Népszava 1979. augusztus 25.
Műalkotások Szentendrén. Fónyi Géza (1899—1971): Tanya. Szentendrei Műsor, 44. 1979.
Derkovits kiállítás a Nemzeti Galériában. Népszava 1979. szeptember 30.
Bozsó János festőművész kiállítása (katalógus). Türr István Múzeum Baja, 1979. szeptember
Derkovits Gyula (katalógus előszó). Magyar Nemzeti Galéria 1979. szeptember
Műalkotások Szentendrén. Bene Géza (1900—1960): Leányfalú. Szentendrei Műsor, 39. 1979. szeptember
Chiovini Ferenc (katalógus). Szolnoki Galéria 1979. október
Műalkotások Szentendrén. Jeges Ernő (1898—1956): Szentendrei városkép. Szentendrei Műsor, 47. 1979. november
Cirkusz. (Biai Főglein István kiállítása) (katalógus). 1979. november
Derkovits Gyula emlékére. Lobogó XXI/52—53. 38. 1979. december 20.
Műalkotások Szentendrén. Jakuba János (1909—1974): Hazafelé. Szentendrei Műsor, 41. 1979. december
Dési Huber István időszerűsége. Hétköznapiak. A Táncsics Kiadó antológiája. 1979.
Chiovini Ferenc. Hétköznapiak. A Táncsics Kiadó antológiája. 1979.
Opponensi vélemény (Láncz Sándor: Egry József). Művészettörténeti Értesítő XXVIII/3. 208. 1979.
Koós Judit: „Style 1900” Budapest 1979. Művészettörténeti Értesítő XXVIII/4. 282. 1979.
Borbély László kiállítása Szentesen (katalógus). 1979.
Igazmondás és kötelességtudás. Emlékezés Pátzay Pálra. Lobogó XXI/45. 16. 1979.
A Magyar Nemzeti Galériáról (katalógus). Tokyo-Kita-kiusu-Nara-Kamakura. 1979.

Mattioni Eszter kiállítása a Csók István Galériában (katalógus). 1980.
Dési Huber példája. Keletmagyarország 1980. február 3.
Dési Huber István időszerűsége. (Szombathelyi Képtár-építő Egyesület Budapesti Baráti Köre) 1980.

A Szolnoki Művésztelep múltja (katalógus). A Szolnoki Festőiskola 1980. 37.
Kun István festőművész emléke. Népszava 1980. június
A Magyar Nemzeti Galéria. (é. n.) 1980. (leporrello)
Munkácsy Mihály és Paál László. Vezető az állandó kiállításához. (é. n.) 1980. (leporrello)
Kerényi Jenő moszkvai kiállításának katalógus-előszava. 1980.
Mattioni Eszter sikere. Népszava 1980. február
Koffán Károlyról (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1980.
Olcsai-Kiss Zoltán (katalógus). KSZDSZ 1980.
Ruzicskay György kiállítása az Iskola Galériában (katalógus). 1980.
Bevezető Dömötör János „Városról, művészetről” című könyve elé. 1980.
Herman Lipót gyöngyösi kiállítása (katalógus). 1980.
Ló és lovas a magyar képzőművészetben. Szántódpuszta 1980. (katalógus)
Kohán György (1910—1966). Az eszperantó kongresszus kiadványában. 1980.
Ruzicskay György az Iskola Galériában. Népszava 1980. június
Bodnár Éva: Id. Markó Károly. Művészettörténeti Értesítő 1980/2.
Kisművészetek, nagy értékek. Munkácsy Mihály alkotókörösség. 1980.
Mezőgazdaság a képzőművészetben. 1980. (kéziratban)
Mattioni Eszter Sopronban. 1980. (kéziratban)
Mattioni Eszter soproni kiállításának katalógusa. 1980.
Martsa István emléke. Új Forrás 1980. december
Nagy Károly emléktárlata. Népszava 1980. október 14.
„Művészek az üzemekben” (katalógus). Magyar Nemzeti Galéria 1980. In: Képzőművészek és iparművészek a szakszervezetekben. Minikönyv 1981.
Csáki-Maronyák József művészetéről (katalógus). 1980.
Csáki-Maronyák József festészetéről. Népszava 1980. október 28.
Olcsai Kiss Zoltán 85 éves. Népszava 1980. november 4.
Czöbel Béla rajzai. Szentendrei Műsor 1980. december
Derkovits kiállítás a Nemzeti Galériában. Hétköznapiak 1980.
Markisz Agamemnon. Hétköznapiak 1980.
Csáki-Maronyák József. Hétköznapiak 1980.
Művészek az üzemekben. Népszava 1980. december 19.

Dobroszláv József (katalógus). UVATERV 1981.
Mattioni Eszter (katalógus). Ráday Kollégium 1981.
A hangulatos nyugalom festője. Dobroszláv Lajos. Népszava 1981. szeptember 5.
Mattioni Eszter kiállítása a Ráday Kollégiumban. (kéziratban)
Medgyessy Ferenc magyarsága. In: Medgyessy Ferenc arcképe. Európa Kiadó 1981.

Pándi Kiss János (katalógus). Pánd 1981.
A vasutas képzőművészeti kör jubiláris kiállítása (katalógus). 1981.
Mattioni Eszter állandó kiállítása Szekszárdon (katalógus). 1981.
Dudás Jenő csepeli kiállítása (katalógus). 1981.
Sz. Nagy Mária kiállítása. Hevesi Szemle 1981/4.
Erdős Jenő (1912—1981). Sermo sub sepulchrum. 1981.
Anyá és leánya Indiában. Confessio 1981/2.
P. Bak János (1913—1981). (kéziratban)
Művészek az üzemekben. Módszertani füzetek 81/3.
Jakab Károly és Kelemen Kristóf portréi Balatonfüreden. In: Művészetbarátok könyve 1981.
Szirmayné Bayer Erzsébetről. Iskola Szemle 1981/4.
Komjáti Wanyerka Gyula (1894—1958) (katalógus) Csepeli Galéria 1982.
Vén Emil jubileumi tárlata. Népszava 1982. január 29.
Dobroszláv Lajos (katalógus). Csontváry terem 1982.
Dobroszláv Lajosról. Tata Baráti Körének Tájékoztatója 1982.
Vén Emil műcsarnoki kiállítása (katalógus). 1982.
Réti Zoltán tokiói tárlatának kíséretszövege. 1982.
A szomorú kis infáns. Hevesi Szemle 1982/1.

- Jakab István László akvarelljei. Néprajzi Múzeum 1982 (katalógus).
- Erdős Péterről (katalógus). Iskola Galéria 1982.
- Ezeregy éjszaka meséi. Katalógus előszó Bessenyei Antal tárlatához. 1982.
- Molnár-C. Pál (1894—1981) (katalógus). Bartók 32 Galéria 1982.
- Egy textiles a Volán-éknál. Szocialista Művészetért 1982. III.
- Mészáros Mihály (1901—1982). (kéziratban)
- Népi műemlékeink megörökítője. Népszava 1982. április 23.
- Monumentalitás kis méretben. Népszava 1982. június 4.
- Csikós András (katalógus). Iskola Galéria 1982.
- Diósy Antal síófoki emlékkiállítás. Népszava 1982. július 23.
- Dombay Lelly (katalógus). Vác 1982.
- 80 éve született Medveczky Jenő. Magyar Nemzet 1982. július 31.
- Pándi Kiss János gyűjteménye. Pestmegyei Hírlap 1982. IX.
- Búcsú Mikus Sándortól. Magyar Nemzet 1982. szeptember 29.
- Gy. Vad Erzsébet (katalógus). 1982.
- Mészöly Laura (katalógus). 1982.
- Nyári Lóránt (1928—1982). (kéziratban)
- Mikus Sándor ravatalánál. (kéziratban) 1982.
- Kovács Éva (katalógus). 1982.
- Bozso János (katalógus). 1982.
- Osváth Miklós (katalógus). 1982.
- Járitz Józsa (katalógus). Bartók 32 Galéria 1982.
- Matzon Frigyes (katalógus). Bartók 32 Galéria 1982.
- Egy kiállítás margójára. Téglai par 1982. XII.
- Maghy Zoltán üdvözlése (katalógus). Hajdúböszörmény 1983.
- „Jeges napok” a képzőművészetben (katalógus). Szántódpuszta 1983.
- Az Ötödik Országos Tájképbienálé. Hevesi Szemle 1983/3.
- Nagy Sándor (katalógus). Iskola Galéria 1983.
- Radó Károly (katalógus). Iskola Galéria 1983.
- O. Dancsó Ilona (katalógus). Ságvári Művelődési Ház 1983.
- Oltvai Pál (katalógus). Ságvári Művelődési Ház 1983.
- Molnár József festői világa. Téglai par 1983/3.
- Mattioni Eszter (katalógus). Szécsény 1983.
- Magyar táj, magyar ecsettel. Osváth Miklós kiállítása Nyírbátorban (katalógus). 1983.
- Országos jelentőségű tárlatok. Téglai par 1983/4.
- Istokovits Kálmánról, új festményei kapcsán. Népszava 1983. május 13.
- Kísérletező képzőművészek (katalógus). Sarkad 1983.
- Kísérletező képzőművészek. Téglai par 1983/9.
- Idősebb Szabó István 80 éves. Hevesi Szemle 1983/3.
- Száz éve született Vidovszky Béla. Népszava 1983. július
- Hegedüs Lászlóról (katalógus). Hatvani Galéria 1983.
- Hegedüs László tíz rézkarca. Előszó az albumhoz. 1983.
- Bakonyi Mihályról (katalógus). 1983.
- Rendhagyó bemutató a Marczibányi téren. Népszava 1983. szeptember 16.
- Új értékeket alkotó művészek. (katalógus). Mórlicz Zsigmond Művelődési Ház 1983.
- Pap Gyula (1899—1983). (kéziratban)
- A Magyar Nemzeti Galéria. Csongrád megyei Hírlap 1983. november 25.
- Száky Sándor (katalógus). Vác 1983.
- A nyugtalanság szobrasza. Marosits István. Népszava 1983. december 2.
- Grantner Jenő (1907—1983). (kéziratban)
- Találkozások. In: Kós Károly emlékkönyvében. Pestmegyei Múzeumok kiadása 1984.
- Id. Benedek Jenő (katalógus). Kiállítás a Műcsarnokban. 1984.
- Molnár-C. Pál szentesi emlékkiállítás (katalógus). 1984.
- The Esterházy Madonna. Daily News 1984. január 25.
- Az „Esterházy Madonna”. Téglai par 1984/2.
- Dallos Livia (1927—1984). (kéziratban).
- Egy szobrászprófeta emlékezete. Boda Gábor. Népszava 1984. május 5.
- Herman Lipót centenáriuma. Magyar Hírek 1984. május 12.
- Mikus Sándor óbudai kiállítása (katalógus). 1984.
- Műteremlátogatáson Krupa Józsefnél. Téglai par 1984/3.
- Batthyány Gyula művészetéről. Hevesi Szemle 1984/2.
- Értelmező sorok egy vitatott mesterről. Szász Endre. Népszava 1984. március 17.
- Biai Főglein István szentesi kiállítása (katalógus) 1984.
- Gergely Árpád (katalógus). Ságvári Művelődési Ház 1984.
- Batthyány Gyula emlékezete a Hatvani Galériában. Népszava 1984. május 25.
- Herman Lipót és Reich Károly kiállításai. Hevesi Szemle 1984/3.
- Finnországi tájak — magyar szemmel. Mikola Nándor kiállítása. Népszava 1984. június 29.
- Szabó Zoltán (katalógus). Iskola Galéria 1984.
- Vaszary retrospective by Lake Balaton. Daily News 1984. július 24.
- Diósy Antal és Hegedüs László művészete. Hevesi Szemle 1984/4.
- Mészöly Laura kiállítása (katalógus). Paál László terem 1984.
- Kosza Rozália, Kesztyüs Ferenc, Zengő Mihály csoportkiállítása. Mórlicz Zsigmond Művelődési Ház 1984.
- Mattioni Eszter váci kiállítása (katalógus). 1984.
- Vaszary János emlékkiállítás a Balaton partján. Téglai par 1984/8.
- Endre Szász. Kiállítás a Dorthaeum-ban (katalógus). 1984.
- Kurucz D. István (katalógus). Tornyai János Múzeum — Műcsarnok 1984.
- Csehszlovákiai magyar festő a Műcsarnokban. Jakoby Gyula. Népszava 1984. december 29.
- Magyar Tájak. Hevesi Szemle 1985/1.
- Sági Sándor (katalógus). 1985.
- Kunffy Lajos (katalógus). Csontváry terem 1985.
- Amerigo Tot (1909—1984). Téglai par 1985/1.
- Biai Főglein István (katalógus). Csók Galéria 1985.
- Boldizsár István (1896—1984). Téglai par 1985/3.
- Goldmann György emlékkiállítás. Népszava 1985. március 8.
- Börzsönyi-Kollarits Ferenc képei Szentesen. Csongrád-megyei Hírlap 1985. március 20.
- Börzsönyi-Kollarits Ferenc képei a Szentesi Galériában. Magyar Nemzet 1985. április 5.
- Képzőművészetünk negyven éve. Emlékek, tanulságok. Hevesi Szemle 1985/2.
- Németh János (katalógus). Iskola Galéria 1985.
- Hévízi Piroska nem felejt! (katalógus). Fővárosi Művelődési Ház 1985.
- Kurucz D. István Kossuth-díjas. Hevesi Szemle 1985/3.
- Emlékház Battonyán, műteremgaléria Budán. Téglai par 1985.
- Kovács Éva. (Katalógus). Pécs, 1985. április
- The Museum of Fine Arts. Daily News, 1985. május 16.
- The former Metropolitan Gallery. Daily News, 1985. május 17.
- The Hungarian National Gallery. Daily News, 1985. május 18/19.
- Hévízi Piroska Mementója. Népszava, 1985. május 21.
- P. Bak János emlékezete Szolnokon. Népszava, 1985. július 12.
- Tűzzománc-kerámia bemutató. Népszava, 1985. augusztus 2.
- Vissza a természethez! (Bolza Marietta). Hevesi Szemle, 1985. 4. sz.
- Bálványok nélkül, vagy bálványok között. Hevesi Szemle, 1985. 4. sz.
- Képzőművészet a XXII. kerületben. (Katalógus) Nyári Tárlat, 1985.
- Benkővári Marianne. (Katalógus). Négy Évszak, 1985.
- Plesnivý Károly (1930—1984). Képzőművészszövetség Tájékoztatója, 1985. 1—2. sz.

A vasutas képzőművészek XXXV. kiállítása. (Katalógus). 1985 június
 Németh István. (Katalógus). Szentesi Galéria, 1985. szeptember
 Borbély László. (Katalógus). Gyöngyösi Galéria, 1985. szeptember
 Kortársunk: Szász Endre. Messemagazin, 1985. 9. sz.
 Keszttyűs Ferenc. (Katalógus). Metró Klub, 1985. szeptember
 A festő és a kisváros. Ilosvai Varga István emlékezete Népszava, 1985. okt. 1.
 M. Szabó Mária. (Katalógus). Ságvári Művelődési Ház, 1985 szeptember
 Hévízi Piroska példája. (Katalógus). Dunaújváros, 1985. október
 A pusztá varázsa. Kurucz D. István kiállítása a Csók Galériában. (Katalógus).
 A Csepel Galéria programja. (Javaslat). XXI. ker. Tanács VB
 A művészettörténet tanítása a Képzőművészeti Főiskolán. (Javaslat).
 Képzőművészet — vizuális kultúra. Hevesi Szemle, 1985. 5. sz.
 Képzőművészet a közművelődésben. Hevesi Szemle, 1985. 6. sz.
 Lacza Márta. (Katalógus). Csepel Galéria, 1985. november
 Bényi Ferenczy exhibition — an afterthought. Daily News, 1985. nov. 29.
 Az életöröm festője. O. Dancsó Ilona. (Katalógus) Vízi-városi Galéria, 1985. dec.
 A magyar tájképfestészet atyja. Mészöly Géza. Téglai par, 1985. december
 Búza Barna. (Katalógus). Csepel Galéria, 1985. december
 Pituk József. (Katalógus). Csepel Galéria, 1985. december
 Gábor Marianne. (Katalógus). Vigadó Galéria, 1985. december
 Jantsits Gabriella kandidátusi értekezéséről. Opponensi vélemény, 1985. december 12.
 Magyar művészet 1919—1945. Népszava, 1985. december 14.
 Merre tovább? Heves megyei Népújság, 1985. december 14.
 Gy. Szabó Béla (1905—1985). Pestmegyei Múzeumi Híradó, 1985. 3—4. sz.
 Ferenczy Bényi emlékkiállítása Simontornyán. Pestmegyei Múzeumi Híradó, 1985. 3—4. sz.
 Ötödik Országos Portrébiennálé. Hevesi Szemle, 1986. 2. sz.
 Hévízi Piroska kiállítása. (Katalógus) Csili, 1986. január
 Egy sokoldalú művész: Keszttyűs Ferenc. (Katalógus). Hotel Budapest, 1986. január
 Gábor Marianne képei. Új Tükör, 1986. január 19.
 Ferenczy Bényi emlékezete Simontornyán. Népszava, 1986. január 24.
 Veres Miklós. (Katalógus). Kaposvár, 1986. február

Maghy Zoltán. (Katalógus). Iskola Galéria, 1986. március
 „Szántód partjainál”. (Katalógus). Szántódpuszta, 1986. június
 R. Nagy Erika. Tárló-almanach, 1986
 Rajos Sándor. Tárló-almanach, 1986
 Keszttyűs Ferenc. Tárló-almanach, 1986
 Szeles Zoltán. (1920—1985). Képzőművész Szövetség Tájékoztatója, 1986
 Hikády Erzsébet és Czene Béla jubiláris kiállítása. Csók Galéria, 1986
 Németh István Egerben. Népújság, 1986
 Mementó. Hévízi Piroska kiállítása a MN Műv. Házában, 1986. április
 A Hevesi Szemle Galériájának 2. kiállítása. Hevesi Szemle, 1986 3. sz.
 Szentgyörgyi Kornél. (Katalógus). Szekszárd, 1986
 Nagy Károly műveinek időszerűsége. Hevesi Szemle, 1986. 4. sz.

Szerkesztői munka

Művészet. Szerkesztő: Kende Béla. Kiadó: Erdős Imre, A szerkesztésben közreműködik: Pogány Ödön. 1936—1938.
 Képzőművészeti és Iparművészeti Tudósító. Felelős szerkesztő. 1951—1956.
 Művészet. Felelős szerkesztő. 1960—1972.
 Művészettörténeti Értesítő. Felelős szerkesztő. 1961—1980.
 A Magyar Nemzeti Galéria közleményei. 1959—1965.
 A Magyar Nemzeti Galéria évkönyvei. 1970—1980.
 A szerkesztőség tagja:
 Szabad Művészet 1947—1952.
 Műterem 1958.
 Művészeti Lexikon 1965—1968.
 Művészettörténeti Füzetek 1971—
 Szerkesztette:
 Művészet és valóság. A Szikra kiadó könyvsorozata. 1947—1948.
 Budapest Régiségei. XX. k. 1950.
 Országos Szépművészeti Múzeum Régi Képtár. Akadémiai Kiadó 1954.
 A Szépművészeti Múzeum 1906—1956. KAK 1957.

Egyéb

Vagy száz írásos lektori vélemény könyvek, dolgozatok kéziratáról.
 Két tucat opponensi állásfoglalás főiskolai diplomamunkáról, egyetemi-doktori, kandidátusi, tudományok-doktora disszertációról.
 Sokszáz kiállításrendezés, több ezer előadás, köztük szabadegyetem, műteremlátogatás, tárlatvezetés, kiállításnyitás nagy számban.

Magyar művészet 1919—1945. I—II. Szerkesztő: Kontha Sándor. Akadémiai Kiadó, Budapest 1985.
(A magyarországi művészet története. Főszerkesztő Aradi Nóra, 7. kötet)

Szorongva kezdem el ezt a recenziót, mert egy nagy vállalkozásról, sok ember munkájáról írom azt, hogy csalódást okozott. Az eredmény nem érte meg a fáradságot, a drága papírt és nyomdai kapacitást, a kézikönyv hetedik kötete nem oldott meg semmit, nem pótolta a hiányt. Kétségtelen, hogy nehéz helyzetben voltak a szerzők és a szerkesztő, mert a kötet előkészítését nem támogatta az az áttekintő kiállítás, amely nélkül nem tisztázhatók a művészeti összefüggések, az egyes művek helye és értéke, és nem alakítható ki a korszerű koncepció. A műalkotásokat meg kell nézni — mondhatnánk a közhelyet, sőt időről időre újra meg kell nézni. Ez itt most elmaradt, és a tervbe vett 20-as évek kiállítása már csak a kézikönyv revízióját segítheti majd. Az élmény hiánya érződik a műleírásokban (melyek csak a legritkább esetben *műelemzések*), és abban is, hogy az ítéletek nagyon gyakran másodlagosak, innen-onnan összeszedett idézetek. Ez pedig arra utal, hogy elapadtak az önálló gondolatok, amelyekhez inspirációt csak a művek közvetlen szemlélete adhatott volna. De nemcsak ez nehezítette a szerzők helyzetét. Ez az a korszak, amelyben még mindig nagyon sok a „zárt anyag”, dokumentumkötetek csonkán jelennek meg, és sok könyv új kiadásában sűrűn ismétlődő három pont jelzi a kihagyott részeket. (Ha jelzi!) A történettudományban a 60-as évek második felétől indult meg az a folyamat, amely a korszak differenciáltabb szemléletét, valóban tudományos igényű, tényfeltáró és elemző vizsgálatát követeli meg. A művészettörténetírás ezt nagyon kevésbé követte, és a lehetőséget a kézikönyv is elmulasztotta. A recenzens csak egy kíváncsi olvasó. Nem szakértője a korszaknak, így csakis az olvasó jogán és szemszögéből mondja el véleményét. Mit tudunk meg arról a korszakról, amelynek magyar művészete a kötet tárgya?

El László írja, hogy amikor 1920-ban, hat évi teljes izoláltság után végre találkozott valakivel, aki Nyugat-Európából érkezett Moszkvába, a német fiatalember legelőször Einsteinról és Spenglerrel beszélt neki. Ha ehhez a két névhez hozzátesszük még Freudét, akkor megtaláltunk három olyan személyiséget, akikről ekkor mindenütt beszéltek, nyugattól keletig, akik nagyhatásúan szóltak bele a korszak Európájának szellemi életébe, vagy múlt szennazációként, vagy egy új világkép kialakítóiként. Mit mutat be ebből a kötet? Freud neve nem szerepel benne, de a „tudatalatti freudi tanítása” felbukkan egy félmondatban (33. o.). Einsteinre kétszer hivatkozik a névmutató. Egyszer Mendelssohn Einstein-tornyáról van szó (27. o.), egyszer pedig hibás az utalás, ott Einstein szerepel (24. o.). Ez annál sajnálatosabb, mert az orosz avantgárd nagyon szép méltatást kap a könyvben, és a *Realista manifestumból* vett idézet (27. o.) szinte involválja a művészet és a modern fizikai világkép kapcsolatát. (Ez utóbbi természetesen nem kizárólag Einstein nevéhez fűződik, az ő neve inkább szimbóluma a modern természettudományoknak.) Spengler mind Szántó György, mind Dienes László (277. o.), mind pedig Fábry Zoltán (280. o.) címszavában említett kap, annál furesább, hogy magyarországi hatásáról nincs szó. Illetve van, vagyis lenne, de egy elírás folytán Hegelként szerepel a Magyar Írás vitáival kapcsolatban (235. o.). Nincs

viszont említve sem nyíltan, sem látszenen Ligeti Pál címszavában, akinek könyve, — az *Új Pantheon felé* — a kézikönyv állításával ellentétben nem építészetelméleti, hanem művészetfilozófiai írás, mégpedig a Magyarországon is nagyon erős Spengler-hatás egyik bizonyítéka. Azt látjuk tehát, hogy a keresett szellemi áramlatokra céloz ugyan a kötet, de sem rövid, lényegi ismertetésükre, sem művészeti összefüggéseik megkeresésére nem vállalkozik, a pontosság pedig — enyhén szólva — nem erénye a könyvnek.

És mit mutat be azokból a szellemi áramlatokból, amelyek speciálisan itt születtek meg, és az egész Kárpát-medence magyarságára hatottak? „Tapogatóztunk minden irányba, kerestük a „szintézis”-t, a „harmóniát”-t, s felgyúlt bennünk a kor minden ellentmondása: Szekfű Gyula és Szabó Ervin, Szabó Dezső és Barta Lajos, Babits Mihály és Tamás Aladár.” — írja az 1924—34 közötti évekre emlékezve Balogh Edgár, aki akkor Csehszlovákiában élt. Ragadjuk ki az idézetből Szekfű Gyulát, Szabó Dezsőt és tegyük még hozzá Németh László nevét. Ennek a három teoretikusnak döntő szerepe volt a magyar szellemi életben a két világháború közötti korszakban. Szabó Dezsőre kétszer utal a névmutató. Az 598. oldalon megtudjuk, hogy Boda Gábor mellszobrot készített róla, a 211. oldalon viszont Szabó Dezső szekszárdi festővel keveri össze. Az író tehát nincs megemlítve. És hogy állunk Szekfű Gyulával? A 156. oldalon Szekfűként szerepel, megtudjuk, hogy Hóman Bálinttal közösen írta a *Magyar történetet*. A 158. oldalon (immár helyes névírással) az áll, hogy az általa szerkesztett Magyar Szemle gyakran adott helyet Gerevich Tibor, Genthon István, Farkas Zoltán nagyobb terjedelmű művészeti írásainak. Végül a 220. oldalon kap egy igazságtalan, lekezelő félmondatot. Németh Lászlót „A szentendrei program...” c. alfejezet említi két helyen (569, 571. o.). Ez az egyetlen írás, amelyik megpróbál szétválasztani, hogy milyen eszmeáramlatok és életprogramok jelentkeztek a korszakban, de hát az 569. oldal utolsó öt sora mégsem pótolhat egy teljes fejezetet, amit valahol valakinek meg kellett volna írnia. Mert írhatunk-e bármit is a húszas évekről úgy, hogy ne említenénk meg pl. Szabó Dezsőt, és azt az óriási hatást, amit a korszak fiatalágára tett? Vagy gondoljunk arra, hogy írásai milyen döntően befolyásolták a köztudatban élő Ady-képet, és elemezhető-e enélkül az Ady-síremlék pályázata és annak fogadtatása? Sőt! Rajzolható-e hiteles korrajz, szellemi körkép úgy, hogy ne ismertetnénk az Ady körül zajló csatározásokat, és a nyomukban kirobbanó népies-urbánus ellentétet? A vitában Ignótus, Kosztolányi, Kassák, Füst Milán, József Attila, Márai, Zilahy, Dutka Ákos, Zsolt Béla, Féja Géza, Komlós Aladár, Bajcsy-Zsilinszky Endre szóltak meg. Micsoda káprázatos névsor — és micsoda indulatok, érzelmek, félreértések, igazságtalanságok keverednek a józan mérlegeléssel, a vitáztatlan tisztelettel vagy a féltékenyen gyűlölködő csodálattal! A vitában — mint cseppben a tenger — ott feszülnek a magyar társadalmi, politikai és szellemi élet ellentétei és fogalmi zavarai, amelyek azonban a legégetőbb kérdéseket fedik, azt hogy mi a nemzet, mi a nép a korszak fájdalmasan zavarossá torzuló ideológiájában. De most térjünk vissza

a Balogh Edgár által adott névsorhoz, és nézzünk utána a marxista író, költő, szerkesztő Tamás Aladár szereplésének, vagyis a 100% c. folyóiratnak és általa a kommunista ideológia és művészetismerlet ismertetésének. Ez annál inkább kötelességünk, mert a kötet leszögezi, hogy a korszak legnagyobb eredménye a szocialista művészet megjelenése, és ennek megfelelően kiemelt terjedelemben foglalkozik az irányzattal és művészeivel. Tamás Aladárt meglepően sokszor, nyolc alkalommal említi a könyv. Háromszor (157, 237, 403. o.) mint a 100% szerkesztőjét, kétszer (234, 236. o.) mint az *Új Föld* társszerkesztőjét. Egyszer megtudjuk, hogy 1926-ban tért haza (496. o.), kétszer arról van szó, hogy kikkel került kapcsolatba (542, 555. o.). Ennek során azért kiderül, hogy milyen fontos vezető szerepe volt a munkás kultúrmozgalomban. Joggal várhatnánk, hogy a „Szocialista törekvések” c. fejezet bemutatja, ha nem is öt, de a 100%-ot, és annak esztétikai írásait, annál is inkább, mert ezekben a cikkekben formálódik ki a politika-centrikus művészetfelfogás a magyar esztétikában, az a megközelítési mód, amelynek mai változatát a kötet célul tűzte ki. Mindez azonban nem történik meg, és az elemi tényekről, tehát pl. a 100% és a *Munka* hosszú távra kiható, a következő korszak művészetpolitikáját is meghatározó ellentétéről pedig csak egy-egy rövid utalásból értesülünk.

A kötetből hiányoznak a korszak eszméiramlatai éppúgy, mint a művészeti viták, nincs filozófia és nincs esztétika, holott ezekről önálló fejezet kellene, éppúgy, mint egy-egy rövid irodalmi, zenei és természettudományi áttekintés. Abban a korszakban, amikor eluralkodtak a teóriák, és bármelyik folyóiratot, tanulmánykötetet vagy dokumentumgyűjteményt nyitjuk is ki, azt látjuk, hogy a nemzeti sorskérdések, a szorongató jelen megoldási javaslatai, a kultúra hanyatlása vagy éppen a jövője, a művészet mibenléte és lehetőségei, a hagyomány és az „izmusok”, magyarság és európaiság szüntelenül viszáskodó, gyötrő kérdései az önelemző tanulmányoknak, cikkeknek és körkérdéseknek, amikor utópiák és kegyetlen realitások csapnak össze folytonosan, a kézikönyv úgy tesz, mintha ez nem tartoznék rá. Pedig a megszáporodó elméletek önmagukban is a válság, a bizonytalanság jelei. A folyóiratokat lapozgatva az a benyomásunk, mintha a művészek, ahelyett, hogy festenek vagy építenének — írnak és elmélkednek. Szavakkal próbálják elmondani azt, amit a saját kifejezőeszközeikkel nem tudnak. A kézikönyv mégis olyan fokon idegenkedik mindentől, ami teória, — akár társadalmi, akár művészeti —, mintha a képzőművészet mindezekről függetlenül létezhetné. Még az is teljesen esetleges, hogy az egyes művészek címszavában említést kapnak-e az elméleti vagy kritikai munkáik, ezek elemzésére pedig csak egy-egy szerző vállalkozik. Ugyanígy hiányzik a korszak történelmi és gazdasági hátterének a bemutatása is, csak alkalmi célozgatások vannak Trianon „katasztrofális következményeire” és a gazdasági válságokra. A kötet a politika vetületében akarja vizsgálni a korszak művészetét anélkül, hogy felvázolná a politikai ideológiákat, vagy kísérletet tenne pl. a katolicizmus és a klerikalizmus megkülönböztetésére. Az így tárgyalt művészet — és maguk a művészek is — két csoportra oszlanak: reakciós és haladóra. Ez utóbbi fogalmat a kötet igyekszik tágran értelmezni.

A politika szemszögéből vizsgált művészetfelfogáshoz az egyes szerzők eltérő módon viszonyulnak. A felfogás veszélyét — vagyis azt, hogy a politikai érdek és a művészi érték összekeveredik, vagy hogy a művészet egyszerű illusztrációvá válik — a kötetnek gyakran nem sikerül elkerülnie. Két irányzat szenved tőle a legtöbbet: a konzervatív törekvések és a szocialista művészet. Az első teljesen differenciálatlan, egységes massa lesz, a második pedig a szélsőséges vulgarizálás áldozata: még csak nem is politikai ideológiák, hanem aktuális politikai programok illusztrációjaként kap méltatást. Ezáltal olyan életművek értékrendje borul fel mint Bokros Birmané vagy Mészáros Lászlóé. Így pl. Bokros Birmané *Matyó menyecske* című szobra (a művész egyik leggyengébb munkája), mint a KMP népröprepolitikájának bizonyítéka, a „görög archaikus istennőszobrok”-kal kerül pár-

huzamba. (520. o.) Ezzel szemben az egyik főműve, a *Madame sans-gêne*, mint „ingerlő fesztelenségében is felszegen groteszk” női akt kap másfél sort (519. o.). Ilyen szempontok alapján a műelemzés, mint tudományos módszer fel sem merül. Mészáros László *Fiatal munkásáról* szólván arról medítál a szerző, hogy az ábrázolt típus közelebb áll-e a munkanélkülihez, segédmunkások fokozottan kiszákmányolt népes táborához, vagy inkább a szervezett, öntudatos szakmunkásokhoz tartozik. Az első mellett dönt, és így szerinte a művész, akinek akkor „bizonyíthatóan még nem volt szervezeti kapcsolata a kommunistákkal, mégis ösztönösen megérezte annak a munkásrétegnek önálló arculatát, mely az illegális párt ekkori értelmezése szerint a harcos proletariátus forradalmasodó utánpótlását jelentette”. (523. o.) (A példák szaporíthatók.)

A konzervatív művészet („Historizálás, akadémiizmus” c. fejezet) ahhoz az alapkérdéshez vezet el, hogy mit tartunk művészetnek egy adott korszakban. Ugyanis hajlamosak vagyunk arra, hogy összekeverjük a műalkotást és kordokumentumot. Úgy érzem, hogy egy magyar művészettörténeti kézikönyv tárgya a *művészet* története. Így a tárgyalás során határozottan ki kell rajzolódnia a korszak valóságos művészeti összképének, és ez nem azonos azzal, amit valaha is kiállítottak. Az ugyanis inkább a szociológia területe. A kötet nem is tud mit kezdeni ezzel az anyaggal, így csak annyit tesz, hogy ABC sorrendben felsorakoztatja azokat, akik a Múcsarnokban kiállítottak, vagy hősi emlékeket készítettek. Ezt a „csoportosítást”, továbbá a nevekhez fűzött fél-másfél soros kommentárokat nem tekinthetjük tudományos megközelítési módoknak. A korszak konzervatív művészetéről nem a hősi emlékek adnak információt, azok ugyanis 90%-ban nem tartoznak a művészet körébe. A kézikönyvvel egyidőben — de tőle természetesen függetlenül — megjelent tanulmánykötet (*Monumentumok az első háborúból*) sokoldalúan elemezte ezt a tárgye gyűjtést és ideológiai hátterét, ezért erre a kérdésre nem érdemes most bővebben kitérnünk. A korszak emlékműszobrászatát és annak tökéletes válságát pedig nem ezek a művek reprezentálják, hanem az olyan pályázatok, mint pl. az Ady-síremlék vagy a Madách-emlékmű pályázat.

A konzervatív művészet valójában kimarad a kézikönyvből, ezért ezt egyszer majd valakinek meg kell írnia. Ehhez csak egyetlen szempontot említenék adalékként, azt, hogy az irányzat milyen sokat vett át a századfordulón még progresszív törekvésektől, a szecessziós-szimbolista komponálás és stilizálás ekkorra már manírára merevedett, de mégis nagyon finom árnyalataiból. Részben azért, mert az egyes művészpályák ide tolkoltak bele, másrészt azért, mert nálunk ez volt a szecesszió kifutási lehetősége. Tehát a neobarokk hangossága és a klasszicizmus hűvössége mellett volt egy elegánsabb és finomabb hang is, amely azért éppen úgy a konzervatív művészethez tartozik, társadalmi sikere is volt. Szentgyörgyi, Petri-Pick, Lux Elek, Köröndi-Frim Jenő életműve éppen azt mutatja, hogy sokkal inkább a feladathoz igazították a stílusukat, mint fordítva. Furcsa, dekadensen pózoló portrék, valószínűleg testhelyzetben egyensúlyozó táncosnők, bizzar aktok idézik a szecessziós szobrok keresett mozdulatait, de anélkül az átszellemítettség nélkül, amely azokat éltette. Egyes esetekben ez az irányzat az art deco stilizálásához is eljut, bár sohasem olyan nagyvonalú, és kevésbé frívól. A hősi emlékek bugyuta együgyűsége vagy agresszív erőszakossága elfedte a kézikönyv szerzője elől azt, hogy a művészet mennyire összetett.

Az elméleti alap hiánya megnehezíti a korszak tagolását, amelyben többféle szempont keveredik. Stílárius, világnézeti, művészeti csoportok szerinti, időbeli, generációs stb. alapon kerülhetnek egymás közelébe a művészek és a művek. Ezt nem írhatjuk a kötet rovására, a magyar művésztörténetírás ezt a kérdést nem tudta megoldani. Minden felosztásnak vannak hibái. A jelenlegiből említsünk néhányat. Érthetetlen, hogy mit jelent a „Festői hatásra törekvés” az építészetben, miért kerül össze a felhőkarcolók ideálterveit készítő Gregersen Hugó és a műemléki feltárásokat és helyreállításokat végző

Lux Kálmán. Lux címszavából teljesen kimaradt műemlékes működése (— sőt maga a műemlékvédelem is hiányzik a kötetből —), pedig így talán magyarázatot kapnánk a lillafüredi Palota-szállóra is. (Egyes elemei az elcsatolt területek műemlékeinek jellegzetes motívumait ismétlik.) Gyakran esetleges az, hogy melyik művész milyen kategóriába kerül, és aztán esetleg ott fejejtődik, mint szegény Hübner Tibor a neobarokkban. Hiába változott a munkássága a harmincas évektől, ezt már nem méltatja a kötet. Egy ennyire összetett és nagy fordulatokkal tarkított korszakban nem volna szabad mereven skatulyázni, mert ennek maguk az életművek ellentmondanak, így furcsa helyzetek adódhatnak. Pankotai Farkas Béla szobrász két helyen szerepel (198, 491. o.) egyszer „A képzőművészet a nacionalista propaganda szolgálatában” c. alfejezetben, egyszer pedig a „Szocialista törekvések” között. Igaz, hogy az utóbbi esetben „kizárólag a kompromisszumra törekvő, megalkuvó” szociáldemokrata párt újságírójaként. (Vajon mikor fognak végre kivesszük a dogmatizmus által kiosztott epitheton ornansok?) Ebben a minőségben viszont Bíró Mihállyal osztozik, akiről a kötet minden más helyén csak pozitívumokat olvashatunk (399, 500, 518, 546. o.).

„Az új generáció derékhadja” nem létező csoport. Mi kötné össze Boda Gábert és Hincz Gyulát, Fónyi Gézát és Szabó Vladimirt? Ezzel az alfejezet szerzője is kínlódtott — tisztességesen be is vallja — ez nyilván egy kapott feladat volt, és végül is azzal indokolja az együvé tartozást, hogy mindnyájan szegények voltak (595—6. o.). Kedves ötlet, de ez a művészetben sem szempont, sem mentség nem lehet. Derkovits, Kassák és Vajda is szegény volt. (Ráadásul Domanovszky Endre közel sem volt olyan szegény, mint a szoba-konyhás lakásról ábrándozó Borberek.) Az egyes művészekről szóló címszavak korrektek, úgy sorakoznak fel, mint egy lexikonban. Ugyanígy lexikonszerű (de nincs ABC-ben) a „Nyugat-európai igazodás” „Festészet, szobrászat” alfejezete. (Az „igazodás” katonai műszónak hat, a továbbiakban nevezzük inkább hatásnak.) Míg ugyanitt az építészet az „avantgarde”, „internacionális stílus”, „új építészet” váltakozó fogalmait alá vont művészeket tárgyalja, a képzőművészeti rész Perlmutter Izsáktól Farkas Istvánig szinte mindenkit idevesz, akinek köze volt Berlinhez vagy Párizshoz, kivéve Martyn Ferencet, aki tizenöt évét élt ott. Mert az tény, hogy Rippl-Rónai valamikor a francia festészet friss áramához kapcsolódott, és egy új látásmódot közvetített a magyar festészet számára, de hol volt már mindez a két világháború közti korszakban! Akkor Martyn Ferenc vett részt a legújabb párizsi művészeti mozgalomban, és az ő képei közvetíthették volna azt a festészetet, amely teljesen új módon értelmezte magát a képfelületet, a formakapcsolatokat, és amely színvilágában is oly nagyon különbözött a magyar festésztől. (Ez éppúgy nem nevezhető francia művészetnek, mint a 20-as évek berlini művészete németnek.) De hiányoznak persze mások is, jelentősek és kevésbé fontosak, hiszen rengeteg magyar állított ki a párizsi tárlatokon. Ha itt van Vörös Béla, akkor miért nincs itt — sőt sehol sincs — Beöthy István? És miért hiányzik az a meglehetősen vegyes műfajú csoport, amelyet általában az iparművészet címszó fog össze. Olyanokra gondolok, mint Blattner Géza híres bábszínháza, amelynek Csáky Józseftől Koffán Károlyig sokan terveztek bábokat és díszleteket, Medgyes László színházi iskolája, Gárdos Miklós szobrai, Hiesz Géának a Lalique-féle technikával készült üvegtárgyai és szobrai, Báthory Júlia üvegei, és egyáltalán, az a rengeteg magyar, aki ebben a korszakban Párizsban élt és dolgozott — főleg az art deco szellemében és annak kedvelt műfajaiban. Nem az az érdekes, hogy Perlmutter vagy Czöbel ez idő tájt is kijárt Párizsba, hanem az, hogy a kor szelleméből és aktuális művészetéből mit tudott a magyar művészet asszimilálni, és miért csak olyan keveset. Hogy akik hazajöttek, azok vagy belehullottak az ismeretlenségbe, vagy pályát módosítottak. Igazán nem a legfontosabb, de nagyon tipikus pl. Hiesz Géza esete, aki „vallásos témák festője és szobrásza”-ként került bele a kézikönyvbe (211. o.). Ez persze igaz, hiszen az is volt. De már a töle

közölt fotó — *Henri Matisse portréja*, 1926 — is gyanakvónvá tehetné a kutatót (231. kép). Elvégre hány magyar szobrásznak ült Matisse? A portré nem jó, sokkal jobb a Foujita-portré, (nincs benne a kötetben), csiszolt és öntött üvegtárgyai, -szobrai pedig (amelyekből egy kollekció egészen a haláláig, 1975-ig Budapesten volt) az art deco remekei. Ugyanígy rekonstruálható Báthory Júlia pályája is — München, Dessau, Párizs — és hogy nem egészen azt csinálta, amiről a kézikönyv beszél (220. o., egyébként mi az, hogy „fametszetstílusra emlékeztető üveg”?). Tovább haladva kibontakoznék a magyar art deco, sőt maga az art deco, ami kimaradt a kötetből. Még egyszer hangsúlyozom, nem a legkirívóbb tévedéseket említettem, hanem olyanokat, amelyek minden alap kutatás nélkül, „józan paraszti” gondolkodással elkerülhetők lettek volna. Természetesen a kézikönyv szerzőinek nincs megtiltva, hogy alapkutatásokat végezzenek, és ezt bizonyos esetekben meg is kell tenniük. Ide tartoznának az ekkor már Bécsbe települt, de rendszeresen hazalátogató és kiállító Moiret Ödön ideális várostervei, amelyek a húszas évek építészeti utópiáinak szerény, mégis jellegzetes hazai párhuzamai. *Az új élet városa* (1926) nem a merészen szárnyaló fantáziának a funkciót és technikát semmibe vevő teremtménye, hanem inkább valamilyen sosem volt múlt rekonstrukciója, az építészetnek, szobrászatnak, életformának és etikának az egységében. (A gondolat a 20-as évek magyar festészetében is jelen van, pl. „Árkádia-motívum.”) Moiret itthon a gödöllői művésztelephez kapcsolódott, és ott kialakult eszmevilágának a bécsi Hilde Hager gimnasztikai iskolájában találta meg folytatását. Szimbólumvilága is ehhez kötődik, ezért morális alapon áll, és nem a tudomány mindenhatóságába vetett hite. De itt kéne megemlíteni Maróti Géza amerikai működését is, bár kétségtelen, hogy ez már túlmutat Nyugat-Európán. (Lásd: art deco az Egyesült Államokban.) A magyar művészet szélesebb spektrumú volt, mint ahogy a kötet mutatja, és a maga módján a kortárs egyetemes művészet számos tendenciájára reagált, még ha ezek nem is tudtak gyökeret verni. És ha az idősebb generáció — érthető módon — inkább a műltra orientált irányokra figyelt, a pályakezdők munkái között nagyon sok meglepő, a modern áramlatokhoz kapcsolódó művet találunk. A nyugat-európai hatás fő kérdése az, hogy ezek a tendenciák miért enyésztek el, a magyar művészet miért nem fogadta be a modern művészetnek azt az alapvető fordulatát, amely a műalkotást a szenzuális alapokról intellektuális alapokra helyezte. Ehhez kellett volna tisztázni a korszak eszmeáramlatait. Hiába került bele Kernstok Károly ebbe a fejezetbe, ha figyelmen kívül maradnak azok az alapvető tények, hogy ő, aki 1910-ben a Galilei-körben olvasta fel és a Nyugatban publikálta a *Kutatás művészetét*, utolsó írását 1934-ben a korszak legkonzervatívabb folyóiratában, a Képzőművészetben tette közzé a modern művészet áramlatairól. Szívszorítóan szűklátókörű írás, egy nyitott elme teljes bezárulása és megmerevedése, miközben kiderül, hogy igenis ismeri a modern művészetet tényszerűen, tehát nem arról van szó, amivel a korszakban oly gyakran találkozhatunk, hogy emberek olyasmit utasítottak el, amit nem is ismertek. És ha már a kötet célja, hogy a politika vetületében vizsgálja a művészetet, akkor itt az alkalom, hogy megkeressük Kernstok művészeti beszükülésének, emberi és művészeti tragédiájának okát, vagyis a magyar polgári radikalizmus válságát. Ehhez persze többet kellett volna elmondani Jászi Oszkáról is annál, mint amit a kötet tesz, vagyis azt, hogy Madzsar József sógora volt. És nem szabadna elhallgatni, hogy Károlyi Mihály egykori hívei — köztük Kernstok — hogyan szakítanak volt vezérükkel, nyíltan a saját hasábjain 1930-ban és hogy Károlyi milyen keserűen és keményen tagadja meg őket viszonzásként. Ennek ismeretében érthető lesz aztán az, amit a kortársak is láttak; vagyis hogy Kernstok művein „Ifjúságának derült önbizalmát, és hitét abban, hogy a formai és emberi tökéletesedés útja elkövetkezésben van, a lázadás, a kétely, vagy a lemondás hangjai váltják fel. Megsebzett, eszményeit lelke mélyén dédelgetve, egyedül akarja megvalósítani mindazt, amit a kor különös szeszélyei

eldobott magától." (Körmendi András: Kernstok Károly, Bp., 1936. 22. o.) Sajnos, ez így igaz — a festmények, íráskok, de Kernstok fáradt, szomorú arcú fényképei is ezt tanúsítják, hiába próbálja elhallgatni, vagy megszippeni a tényeket a kézikönyv.

És ha már ott tartunk, hogy mit nem — vagy csak nagyon kevéssé — fogadott be a magyar művészet vagy művészeti köztudat, akkor azon is el kellene gondolkoznunk, hogy a modern festészeti irányzatok közül miért éppen a már felszínessé szelődött kubizmus és a késő-expresszionizmus vert gyökeret? Miért van az, hogy a szobrászatban Wilhelm Lehmbruck volt a „modern”, és hogy Mestrovicről nemcsak Sidló Ferenc, hanem Fejtő Ferenc is az elragadtatás hangján írt?

Az alfejezet huszonkilenc művészt mutat be, hetet szerkesztőségi cikként, a többi huszonkettőt hat szerző jegyzi. Vannak közöttük nagyon alaposan, nagy tárgyi tudással megírt elemzések, így pl. a kitűnő Kmetty-címszó, amely szól a festő írásairól, egész művészi világképéről is. Ezekből a mozaikokból azonban nem állhat össze egy művészeti folyamat, a lényeg — a magyar és a nyugat-európai művészet viszonya — elveszett.

A kézikönyv minden egyes kötetének szerzői és szerkesztői panaszkodhatnak arról, hogy hiányoznak az alapfeladatok, sok a „fehér folt”. Ez a magyar művészet minden korszakáról elmondható. De az, ami megvan, ami le van írva, bekerül-e vajon a szakmai köztudatba, beépült-e a hetedik kötetbe? Vegyünk két szélsőséges példát, — egy adatbelit és egy tartalmi — az iparművészet területéről, azért onnan, mert ezzel a műfajjal nagyon mostohán bánt a kötet. A képkötet 119. sz. képe: „Sinkó András: Rőzsehordó nő (Zsolnay porcelán) 1920. k.” Az olvasó első gondolata az, hogy 1920. k. begyűjtötták-e egyáltalán a kemencéket a pécsi Zsolnay-gyárban, és ha mégis, nemcsak porcelánszigetelőket készítettek-e? A második kérdés az, hogy Sinkó András, aki 1901-ben született, csinálhatt-e ilyen szobrocskát 19 éves kora táján, amikor még be sem fejezte a tanulmányait, és a Zsolnay-gyár tudhatott-e egyáltalán a létezéséről? (Pécs 1921. aug. 22-ig szerb megszállás alatt volt, a határon csak átszökni lehetett.) Harmadszor: aki ezt az adatot megadta, miért nem nézett utána, hiszen éppen Sinkó Andrásról részletes életrajz és pályakép van (JPM Évkönyv, 1966. 269—91. írta: Romváry Ferenc). Ebből kiderül, hogy a Rőzsehordó nő (helyesen: *Rőzsessedő asszony*) a 40-es években készült pontos évszáma a fazonszám alapján megállapítható, ezeket táblázatban közli a tanulmány. Végül: kell-e Sinkó András a kötetben? A szövegekötet szerint nem, hiszen meg sincs említve, a képkötet szerint igen, hiszen ott a kép. Mármint kell vagy nem? Önálló címszóként biztos, hogy nem, de a Zsolnay-gyár története nem írható meg nélküle. Sorsa pedig annyira tipikus, hogy már csak azért is foglalkoznunk kell vele. Annak — a már említett — Párizsban járt iparművész generációnak a tagja, amelyik a 20-as évek közepe táján ment külföldre dolgozni, mert itthon semmiféle megélhetés sem kínálkozott. Ezek a fiatalok — főleg szobrászok — az art deco tömegtermelésébe kapcsolódtak bele. Voltak, akik jónevű cégeknek, kisebb-nagyobb galériáknak, egy-egy kereskedőnek dolgoztak, a híres példaképek (Barrière, Pompon, Chiparus) művei alapján. Az art deco forma- és motívumkészlete, stilizálási módja könnyen megtanulható volt. A magyarok egy nemzetközi stílusáramlatba kapcsolódtak, így némelyikük világhírű lett, mint pl. Keleti Sándor, akinek ma rangos art deco monográfiák közlik a műveit. Aki azonban hazatért, mint Sinkó András, az a magyar művészettörténeti kézikönyvbe is csak félig kerül bele. Itthon megpróbál egy ideig önállóan dolgozni, de ez nem megy, ezért 1937-ben belép a Zsolnay-gyárba. A francia art deco világa már csak egy-egy motívum, egy fűcsomó vagy leveles ág stilizálásán érezhető. Idomul a hazai piachoz és igényekhez. Az art deco tárgyak bizarr anyagválasztékát, elegáns formáit, igényes megmunkálását a magyar polgári otthonokban a „márkás porcelán” helyettesíti. (Azt már csak félve merem leírni, hogy Romváry cikke alapján a 116. sz. képen is Sinkó András műve látható — Lonkay Antal neve alatt — és persze az évszáma is más.)

Sinkó András esetében kétségtelen, hogy végig kell vinni egy gondolatsort, át kell nézni néhány szakfolyóiratot és könyvet. Van azonban egyszerűbb eset is, amikor csak le kell másolni azt, ami le van írva. Gádor István maga írta meg önéletrajzát (Művészet, 1975/11; Kritika, 1976/8; illetve könyvalakban: Corvina, 1979.), a századelőtől az 1970-es évekig, és ezzel három kötet szerzőinek adott alapvető forrásmunkát. Gádor a kézikönyvben a „Népies törekvések az iparművészetben” c. alfejezetben szerepel. A kötet az 1930-as évektől készült, a népművészet hatását mutató munkáit kiteljesedésként, összegzésként, a népművészet mély megértéseként méltatja. Mit ír erről maga a művész? „Valószínűleg Mihályfi közbenjárására kértek fel 1954-ben, hogy csináljak kiállítását a Nemzeti Szalonban. Nem akartam vállalni. Tudtam, hogy az 1922-es munkáimat nem állíthatom ki, azokat nem fogják elfogadni. Amit meg utána csináltam népi stílusban, nem tartottam teljesen késznek, kiéleltnek.” (i. m. 1979. 20. o.) Ennél nyitabb beszéd, szigorúbb önértékelés nem kell. De nézzük tovább: „Művészi látásmódjában a Szocialista Művészcsoporthal való együttműködés döntő változást hozott. Feladta korábbi, absztrakcióra törő formaadását és helyette a látott valóságot objektíven visszatükröző szemlélethez igazodott.” — írja a kézikönyv (315. o.). Ne akadjunk most fenn a banális frazeológián — bár erről is kellene szólnunk —, nézzük a tényeket, mit ír Gádor. „Ebben az időben [1930] érkezett Magyarországra egy amerikai rajztanár-küldöttség. Céljuk az volt, hogy megismerkedjenek a magyar népművészettel és népzenevel... Jártuk az országot... Én is állandóan rajzoltam... A látottak és rajzaim alapján születettek realiztikus népi szobrain, falképeim.” (i. m. 15. o.) Majd később: [Mészáros László] „Nemsokára el is jött a Hollán utcába, és megnézte a munkáimat. Ekkor már kész volt az „Ásó férfi” meg a „Gond”. Mind a kettő nagyon tetszett neki.” (i. m. 16. o.) Ezután részletesen leírja, hogy Mészárosnak, Bokros Birmannak és Goldmannak hogyan és mikor segített, mely munkáik sokszorosításában. Mindhármukkal jó barátságban volt, de hogy ez döntő változást hozott volna, arról szó sincs, már csak azért sem, mert művészetének fordulata korábbi. Ezután nem meglepetés, hogy Gádor pályaképének, munkásságának bemutatása, méltatása tökéletesen félresiklott.

A recenzens kötelessége, hogy végigolvassa a kézikönyvet a címmegyeedtől a hátsó kolofonig. Az olvasó azonban nem így használja a kötetet. Akkor veszi elő, ha keres valamit. Például a korszak modern családiház-építéséről szeretne tájékozódni. Örömmel látja, hogy önálló címszó van róla (337. o.), melynek első mondata: „A hazai építészetben az új építőstílus a családi ház műfajában köszöntött be.” — sokat sejtető. Ehhez képest egyetlen konkrétumot tudunk meg, hogy 1931-ben felépült a Napraforgó utcai kislakásos mintalakótelep, hat felsorolt építész „és mások” műve, amely „nagy feltűnést keltett, és sok szempontból meggyőző példának bizonyult”. Ezután visszakereshetjük a felsoroltaknál a Napraforgó utcát és közülük ötnél megtudjuk, hogy részt vett a mintalakótelep építésében (Ligetnél tévesen Nap-sugár utca szerepel), a hatodik építésznél még ennyit sem. Csupán Masirevich háza kap egy félmondatot: „egyike a legfigyelemreméltóbbaknak”. Az építkezésről az irodalomjegyzékben sincs hivatkozás. Ez tényleg a semmivel azonos, és az olvasónak ahhoz már nincs kedve, hogy minden egyes építész végigolvasva, kiírja az egyes épületeket, már csak azért sem, mert nem tudja azonosítani a „rőzsadombi villá”-kat. Bármilyen nehéz és fáradságos feladat, az épületek pontos helyét meg kellett volna adni. A Napraforgó utca pedig az a ritka szerencsés eset, amikor az adott téma egy helyen bemutatható. 22 építész 22 háza (nem egy-egy házát tervezett mindenki, voltak társtervezők, ill. volt, aki több épületet épített) a korszerűnek számító hazai villaépítészet minden alternatíváját felkinálja Wálder Gyulától Molnár Farkasig. (A mai olvasónak az is fontos információ, hogy az egész telep 14 hónap alatt épült fel.)

Ebből természetesen nem vonható le az a következtetés, hogy a kézikönyv nem használható. Felépítéséből

adódóan a művészportrékra koncentrálni, köztük találjuk a legjobb írásokat. Többek között Uitzról, Kmettyről, Perlrott-Csabáról, Ámosról, Gadányiról, — vagy a Nagy István-címzót, amely az empátiának és a kritikának a szakmában oly ritka összhangját teremti meg. A Vajda-elemzés pedig akár minta is lehetne, ha nem hiányoznának belőle — két korai mű kivételével — a képcímek. A művek így gyakorlatilag azonosíthatatlanok. Ezt a szerkesztő rovására kell írunk, ugyanis ilyenkor kell visszaadni a kéziratot a szerzőnek, aki ezt a hibát azonnal javította volna, hiszen az összes többi írásában megadja a művek címét és az évszámokat. Szép lélekrajzot kapunk Szőnyiről, Bernáthról, Berényről — kár, hogy írásaik elemzésére nem vállalkozott a szerző, bár ez a fejezet kísérletet tesz az adott irányzat esztétikájának felvázolására. Borzasztóan sajnáljuk, hogy a szerző nem használta fel Bernáth önéletírását, a pályakezdő évekre vonatkozó adatokat. Ebből kiderült volna, hogy indulásakor milyen döntő hatással volt rá barátsága Schidl Jánossal, aki kezébe adta Freud és Worringer írásait, és hogy hogyan fedezte fel magának Füst Milánt, akinek a versei megvilágították számára a dolgok közti irreális kapcsolatok lehetőségét, a „szabadabb, majdnem kötetlen gondolatársítás” szerepét a lírai tartalom kifejezésében. Az önéletírás tisztázott volna olyan tévedéseket is, hogy Bernáth Herwart Walden hívására költözött Berlinbe (kézikönyv: 460. o.), amit a helyzet ismeretében naivságnak kell tekintenünk, hiszen Walden honnan tudta volna, hogy Bernáth — aki ekkor Bécsben elefántcsontfaragásból élt — egyáltalán létezik. Örömmel fogadjuk, hogy az „Alföldi festészet” értelmezése, az oly régóta szükséges distinkciók végre megtörténtek, az egyes alkotók a helyükre kerültek. Remélhetőleg ez most már része lesz a szakmai köztudatnak. A Szentendre-fejezet gondolati igényességéről már volt szó, és hibáival együtt is rendkívül érdekes az avantgarde-fejezet. Sok benne a félreértés, hiszen a képarcitektúra nem az építéset-eszményt fejezi ki, hanem egy világképet (225. o. — nyilván rossz a fogalmazás, az architektúra szó itt nem építészetet jelent), Kassák nem tipográfusnak és könyvborító-tervezőnek jött haza (ez már egy kényszerűség következménye volt), hanem nevelőnek. „Többé tehát nem új formulákról, hanem az új ember megépítéséről van szó” — írja 1924-ben Bécsben kiadott „Álláspont” c. művében, mely előre jelzi a kassákai pálya fordulatát. A szürrealizmusban nem az organikus világ tisztelete a lényeg (235. o.), és így tovább. Mégis, ez a fejezet nagyon sok új információt hoz, egységesben látja az irányzat minden jelenségét — országhatáron belül és kívül —, a művészetet és ideológusait, a szorosan vett képzőművészetet és a hozzákapcsolódó egyéb művészeti ágakat. Alapos lektorálással és gondos szerkesztéssel kitűnő írás lehetett volna.

Nincs hely és idő arra, hogy bővebben foglalkozzunk a kötet stílusával, mely az anekdotázó és csipkelődő zsurnalizmustól a korszak dogmatikus pártajóának zsargonjáig sok mindent megmutat abból, hogy mi nem illik egy kézikönyvbe. Persze ez több mint illemtan. Az az érzésem, hogy a szerzők sokszor nem gondolják meg mondataik tartalmát. Egyetlen példát idéznék csak a sok közül: (Bokros Birman) „munkássága a tizes évek elejétől a hatvanas évek közepéig terjedt, és szinte megszakítás nélkül asszimilálta a kor legjellegzetesebb plasztikai problémáit anélkül, hogy mindvégig következetesen továbbépített egyéni stílusát a befogadott külső impulzusok lényegesen módosították volna” (513. o.). A jelzett intervallum a késő-szecessziótól a minimal artig tart. Nemhogy Bokros Birman, de a világon senki sem asszimilálta „szinte megszakítás nélkül” ennek a kornak

a plasztikai problémáit — különösen nem a lényeges módosulások nélkül. Az olvasó azt hiszi, hogy a szerző viccel vele. És ahogy a stílus túlmutat a fogalmazáson, mert a gondolkodás tükre, ugyanúgy a terminológia sem lehet csak pusztá szóhasználat, mint pl. az oly gyakran leírt „franciás festőiség”. A magyar művészet úgy alakult, hogy nem tiszta formájukban mutatja fel a modern irányokat, ezért a sok „poszt” és „neo” előtag, az „—isztikus” szótoldalék, vagy a másútt ismeretlen terminológia. Ezzel azért vigyázni kellene, hogy legalább valami értelme legyen. Mert amikor azt olvassuk Vilt Tibor *Bergman Terka portréjáról*, hogy „analitikus kubista kiindulópontú, de erőteljes, új realizmusba oldódó” (551. o.) — és az 544. oldalról már megtudtuk, hogy az újrealizmus a szocialista realizmus „fedőneve” — akkor nem akarunk hinni a szemünknek.

A kötetet terjedelmes névmutató zárja, de a nevek visszakeresése csalódást okoz. Tévedés az a hit, hogy a kézikönyvben mindenkinek benne kell lennie legalábbis névleg. Először is azért, mert ez nem érhető el, hiszen még ebből a névsorból is maradtak ki, mint pl. a szobrász Kőrmendi-Frim Jenő, a szobrász-ötvös Zutt Richard, az építész Kaffka Péter, az avantgarde filmes Gerő György — de ami igazán fájó: Simon Jolán. Nyilván még mások is hiányoznak, hiszen a színházművészet, a filmdíszlet vagy a divattervezés (mely nem csak a „magyar ruhá”-t produkálta), de még a műkereskedelem is kimaradt a kötetből. Másodszor pedig azért nincs értelme a névsorolvasásnak, mert akik benne vannak a névmutatóban egy-egy említéssel, azokról sem tudunk meg semmit, legfeljebb azt, hogy szerepeltek valamelyik kiállításon. Ez nem minősíti sem a művészt, sem a kiállítást. Jobb lett volna a fontosabb tárlatokat kiemelni és részletesen elemezni.

Minden kézikönyvben és lexikonban van sajtóhiba, elírás, tévedés. Ezeket éveken át javítgatjuk a margón, A már említettek mellé néhány: a műkövet nem faragják (202. o.), Tamkó Sirató Újvidéken született (Bács-Bodrog megye) és nem Békés megyében (275. o.), Horvai nem István, hanem János (437. o.), Szőnyi felesége nem Bartóky Jolán, hanem Melinda (452. o.), Szabados Béla meghalt 1970-ben (438. o.). Kalmár Elza szobra (101. kép) *Táncoló fiú* (vagyis *Vallásos tánc*, illetve *Táncos*) valóban 1923 előtt készült, hiszen már 1911-ben reprodukálták. A kézikönyv hatodik kötetében 1907-es évszámmal szerepel. Hasonló, de már súlyosabb eset Ligeti Miklós *Rippl-Rónai-portréja*, mely „1931 előtt” datálással szerepel (372. kép), noha már 1901-ben ki volt állítva. Nem tartozik a kötet anyagába, annál is inkább, mert a hatodik kötet reprodukálta is 1900-as évszámmal. A képkötet időrendben sorakoztatja fel az 1905 illusztrációt, tagolás nélkül. Így nagyon nehéz kikeresni a szöveg hivatkozásait, és a túlságosan vegyes anyagból egy körkép sem rajzolódik ki. A hatodik kötet képszerkesztése, mely a szöveg tagolását követte, szerencsésebb volt.

Az olvasó talán nem veszi észre, de a szakember-olvasó nem hagyhatja megjegyzés nélkül, hogy a kötet szerzői közül majdnem mindenki a saját színvonalát alatt teljesített. Ez csüggesztő és elgondolkodtató. Veszélyben van a szakma tudományos hitele, és erre nem csak ez a kötet figyelmeztet. A tudományhoz pénz kell és idő — és ma egyik feltétel sincs megadva. Az aszketizmus és a szakmai felelősség pedig — úgy látszik — kiveszőben van. Fáradtság, merevség, az önálló gondolkodás hiánya érződik a kötetben. Mintha mindenki inkább letudni, mint megoldani akarta volna a kiosztott feladatot. Felülvizsgálni pedig alig valaki mertte, még akkor sem, ha a tények esetleg ellentmondottak.

Nagy Ildikó

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója

Műszaki szerkesztő: Sándor István

A kézirat a nyomdába érkezett: 1986. június 3. — Terjedelem: 14 (A/5 ív)

88.16713 Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat, Budapest. — Felelős vezető: Hazai György

СОДЕРЖАНИЕ

ОЧЕРКИ

ШИНКО, КАТАЛИН:	Профанная историческая живопись в Вене и в Пешт—Буде между 1830—1870 годами	95
СВОБОДА, Д. ГАБРИЕЛЛА:	Эскизное обозрение Будапештской стенописи с 1863 до 1903 года	133

ИССЛЕДОВАНИЕ

ТЕЛЕПИ, КАТАЛИН:	О подленных и фальшивых картинах Ивани Грюнвалда	173
КЕВАГО, ШАРОЛТА:	«Незнакомый» Михаль Биро. Сто лет тому назад родился автор «человека с красным молотком»	182
ГАБОР Е. ПОГАНЮ СЕМДЕСЯТЬ ЛЕТ	БИБЛИОГРАФИЯ	185

ОБЗОР

Надь, Илдико:	Венгерское искусство 1919—1945. I—II. Редактор: Контха, Шандор. Издательство Академия, Будапешт 1985 (История венгерского искусства. Главный редактор Аради, Нора, 7. том)	202
---------------	--	-----

Ára: 116 Ft

Előfizetés egy évre: 232 Ft

ISSN 0027—5247

TABLE DE MATIÈRES

ÉTUDES

SINKÓ, KATALIN:	La peinture historique profane à Vienne et à Pest-Buda entre 1830 et 1870	95
SZVOBODA D., GABRIELLA:	Un aperçu sur la peinture murale de Budapest depuis 1863 jusqu'à 1908	133

RECHERCHES

TELEPY, KATALIN:	Les tableaux du peintre Iványi Grünwald faits de sa propre main et ses oeuvres faussées	173
KŐVÁGR, SAROLTA:	Mihály Biró, l'inconnu. Il y a cent ans que l'auteur de l'affiche „L'homme au marteau rouge” est né	182
GÁBOR Ö. POGÁNY A SOIXANTE-DIX ANS	BIBLIOGRAPHIE	185

REVUE DES LIVRES

Nagy Ildikó: L'Art hongrois 1919—1945. I—II. Rédacteur: Sándor Kontha. Maison d'Édition Akadémia, Budapest, 1985. (L'histoire de l'art en Hongrie. Rédacteur en chef: Nóra Aradi, Volume 7.)	20
--	----



Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a Posta hírlapüzleteiben és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) 1900 Budapest XIII., Lehel u. 10/a., közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96 162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizethető és példányonként megvásárolható az *Akadémiai Kiadónál* (1363 Budapest, Alkotmány utca 21., tel.: 111-010) és az *Akadémiai Kiadó Stúdium* (1368 Budapest, Váci utca 22., tel.: 185-881) és *Magiszter* (1052 Budapest, Városház utca 1., tel.: 382-440) könyvesboltjaiban.

Előfizetési díj egy évre: 232,— Ft,

Egy szám ára: 58,— Ft

Külföldön terjeszti a KULTURA Külkereskedelmi Vállalat (H-1389 Budapest, Pf. 149).